ALLGEMEINES KÜNSTLER-LEXIKON

Georg Kaspar Nagler




DOMI NUS ILLU
MINA TIO MEA
Taylor Institution.



ALLGEMEINES

KÜNSTLER-LEXIKON.

ZWEITER BAND.

ALLGEMEINES

KÜNSTLER-LEXIKON.

ZWEITER BAND.

ALLGEMEINES
KÜNSTLER-LEXIKON.

UNTER MITWIRKUNG

DER

NAMHAFTESTEN FACHGELEHRTEN

DES IN- UND AUSLANDES

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. JULIUS MEYER.

(APPIANI-AZZOLINI REDIGIRT VON DR. WILHELM SCHMIDT.)

REDAKTION FÜR B: DR. HERMANN LÜCKE.

ZWEITE GÄNZLICH NEUBEARBEITETE AUFLAGE

VON

NAGLER'S KÜNSTLER-LEXIKON.

ZWEITER BAND.

Appiani — Domenico del Barbiere.

LEIPZIG,

VERLAG VON WILHELM ENGELMANN.

1878.

Vorwort.

Nachdem die Herausgabe des allgemeinen Künstlerlexikons in letzter Zeit durch Umstände verschiedener Art ins Stocken gerathen, soll von jetzt ab mit aller Entschiedenheit darauf Bedacht genommen werden, die Lieferungen des Werkes in stetiger und zugleich in rascherer Folge, als bisher (zunächst 3—4 Lieferungen jährlich), erscheinen zu lassen. Um letzteres zu ermöglichen, erscheint zweierlei geboten: erstens ist Anlage und Ausführung des Lexikons in gewissen Punkten zu modificiren, zweitens die Redaktionsthätigkeit auf eine grössere Anzahl von Kräften als bisher zu vertheilen.

Was den erstern Punkt betrifft, so soll dem Lexikon, bezüglich des Inhalts, der streng wissenschaftliche Charakter selbstverständlich in jeder Hinsicht gewahrt bleiben, in der formellen Behandlung aber eine grössere Gedrängtheit und Kürze, als bisher angestrebt, das umfangreiche und täglich noch anschwellende kunstwissenschaftliche Material in möglichst knapper lexikalischer Form zusammengefasst werden. Insbesondere sollen monographische Ausführungen und umständliche kritische Erörterungen, wie sie verschiedne frühere Artikel über hervorragende Meister enthielten, künftighin ausgeschlossen bleiben.

Hinsichtlich derjenigen Künstler, die nachweisbare Werke nicht hinterlassen haben, von deren Leben und Wirken jedoch einige Nachrichten erhalten sind, sollen nur die wesentlichsten Daten angeführt werden, diejenigen aber, von denen bloss die Namen aus vereinzelten urkundlichen Angaben bekannt sind — und deren Zahl beläuft sich infolge der neueren Forschungen in die Hunderte — sollen in Zukunft wegbleiben.

Einen besonderen Werth hat das Lexikon bisher auf möglichst vollständige Verzeichnisse der Werke der Kupferstecher, Radirer u. s. f. gelegt. Auch in Zukunft soll hierin, was die namhaften Stecher anlangt, eine Aenderung nicht eintreten; in der Beschreibung der Stiche dagegen erscheint eine concisere Fassung, als bisher, ganz besonders nothwendig. Bei den untergeordneten Meistern dieser Gattung wird sich die Aufzählung der Stiche etc. auf die bekanntesten, am häufigsten vorkommenden Blätter zu beschränken haben. — Bei der Aufzeichnung

der Stiche, Photographien etc. nach Werken der Maler, Bildhauer und Architekten soll auf die bisherige Vollständigkeit verzichtet werden; bei den Bildhauern und Architekten wird meist die Anführung einzelner Blätter nach ihren Hauptwerken genügen oder die Angabe der Titel der etwa gesammelten Abbildungen etc.

Von den Meistern des Kunsthandwerks, deren Namen in Folge neuerer Forschungen zahlreich zu Tage treten, werden nur die hervorragenden zu behandeln sein: solche insbesondere, die auf die Ausbildung ihres Faches von Einfluss gewesen sind oder bekannte Werke hinterlassen haben.

Was den zweiten Punkt, die Vertheilung der Redaktionsthätigkeit, betrifft, so ist eine solche — unter einheitlicher Leitung — schon früher beabsichtigt worden. Sie ist unumgänglich nothwendig, da die Redaktionsthätigkeit als solche, wenn das Lexikon nicht eine blosse Compilation sein und doch in regelmässiger Folge erscheinen soll, erfahrungsgemäss die Arbeitskraft eines Einzelnen weit übersteigt. Zugleich soll durch Heranziehung mehrerer Fachgenossen zur Redaktion die gleichzeitige Bearbeitung von zwei, drei, vielleicht auch vier Lieferungen und dadurch das Erscheinen des Werkes in verschiedenen Serien ermöglicht werden.

Dr. Julius Meyer. **Dr. Hermann Lücke.**

Berlin und Leipzig, den 30. März 1878.

Verzeichniss der Mitarbeiter.

I. im Inlande:

Prof. *F. Adler* in Berlin.
Prof. *R. Bergau* in Nürnberg.
Moritz Blanckarts in Düsseldorf.
Dr. *W. Bode* in Berlin.
Dr. *Justus Brinckmann* in Hamburg.
Prof. Dr. *Heinr. Brunn* in München.
Dr. *Bruno Bucher* in Wien.
Carl Clauss in Dresden.
Prof. Dr. *Eduard Dobbert* in Berlin.
Dr. *Robert Dohme* in Berlin.
W. Drugulin in Leipzig.
Dr. *O. Eisenmann*, Director der Gemäldegalerie in Cassel.
Prof. *R. Eitelberger von Edelberg*, Direktor d. K. K. Museums für Kunst-Industrie in Wien.
Dr. *Wilh. Engelmann* in Leipzig.
Dr. *Jakob Falke*, erster Kustos u. Direktor-Stellvertreter am österreich. Museum für Kunst und Industrie in Wien.
Dr. *Theodor Gaedertz* in Lübeck.
Prof. Dr. *Herman Grimm* in Berlin.
Prof. *B. Grueber* in Prag.
Prof. *L. Gruner*, Direktor des Kupferstichkabinets in Dresden.
Prof. Dr. *A. Hagen* in Königsberg i. Pr.
Prof. Dr. *Herm. Hettner* in Dresden.
Dr. *H. Holland* in München.
Dr. *Albert Ilg* in Wien.
Prof. Dr. *Albert Jansen* in Berlin.
Dr. *Max Jordan*, Direktor der königl. Nationalgalerie zu Berlin.
Hermann Kindt in Neustrelitz.
Prof. *A. Kuhn*, Konservator am Nationalmuseum in München.
Dr. *Jul. Lessing* in Berlin.
Dr. *Fr. Lippmann*, Direktor des königl. Kupferstich-Kabinets in Berlin.
Prof. Dr. *Wilh. Lübke* in Stuttgart.
Dr. *Hermann Lücke*, Direktor des städtischen Museums in Leipzig.
Prof. Dr. *Karl von Lützow* in Wien.
H. W. H. Mithoff, Oberbaurath in Hannover.
C. W. Neumann in Regensburg.
Heinr. Otte in Fröhden bei Jüterbog.
Friedrich Pecht in München.
Ludwig Pietsch in Berlin.
C. Ruland, Direktor des Museums in Weimar.
Dr. *Adolf Rosenberg* in Berlin.
Dr. *Wilhelm Schmidt*, Konservator an der kgl. Kupferstichsammlung in München.
Dr. *Schönherr*, Archivar und K. K. Rath in Innsbruck.
Dr. *Alwin Schultz* in Breslau.
Dr. *Segelken* in Bremen.
Prof. Dr. *Anton Springer* in Leipzig.
A. Teichlein in Schleissheim.
Prof. Dr. *Moritz Thausing* in Wien.
Dr. *Karl Weiss*, städtischer Archivar in Wien.
J. E. Wessely in Braunschweig.
Prof. Dr. *A. Wintterlin* in Stuttgart.
Prof. Dr. *Alfr. Woltmann* in Prag.
Prof. Dr. *F. Wüstenfeld* in Göttingen.
Alfred von Wurzbach in Wien.

II. im Auslande:

Cavaliere Professore *C. F. Biscarra*, Segretario della R. Accademia Albertina in Turin.

Emil Bloch in Kopenhagen.

G. B. Cavalcaselle in Rom.

Camillo Jacopo Cavallucci, Ispettore dell' Accademia di Belle Arti in Florenz.

Francesco Cerroti, Bibliotecario della Corsiniana in Rom.

Sidney Colvin in London.

J. A. Crowe, Britischer Generalconsul in Düsseldorf.

L. Dietrichson, Konservator d. K. Kupferstichkabinets in Stockholm.

Julius Döring in Mitau.

C. Eichhorn, K. Bibliothekar in Stockholm.

Prof. *Karl G. Estlander* in Helsingfors.

Dr. *Gustavo Frizzoni* in Mailand.

J. J. Guiffrey in Paris.

K. F. Heinzen in Chicago.

Jules Helbig in Lüttich.

Ludwig Hevesi in Pest.

Dr. *E. His-Heusler*, Vorstand des Museums in Basel.

J. Phil. van der Kellen in Utrecht.

Prof. *Gottfr. Kinkel* in Hirslanden bei Zürich.

S. R. Koehler in Boston.

E. Kolloff in Paris.

Jvan von Kukuljevic Sakcinski, Präsident der Gesellschaft für südslavische Geschichte und Alterthümer in Agram.

Prof. Dr. *v. Lepkowski* in Krakau.

Paul Mantz in Paris.

Diego Martelli in Florenz.

Prof. *Giuseppe Mongeri* in Mailand.

Anatole de Montaiglon in Paris.

Charles C. Perkins in Boston.

Leopold Pezold in Riga.

A. Pinchart, Chef de section aux Archives du Royaume de Belgique in Brüssel.

George William Reid, Keeper of the Prints and Drawings in the British Museum in London.

D. Rowinski, Exc., in St. Petersburg.

Dr. *P. Scheltema*, Archivar in Amsterdam.

V. Schroeter, Baumeister, Mitglied der Kais. Akademie der Künste in St. Petersburg.

Adolphe Siret, Membre effectif de l'Académie royale de Belgique in Louvain.

A. Somow, Ehrenmitglied der K. Akademie der Künste in St. Petersburg.

Dr. *C. Vosmaer* im Haag.

W. H. James Weale in Brügge.

Don Manuel Zarco del Valle in Madrid.



A.

Andreas. Andreas, Erzbildner aus Argos, verfertigte die Bildsäule eines Siegers im Ringkampfe der Knaben, Lysippos aus Elis: Pausanias VI. 16, 5. Seine Zeit ist unbekannt.

H. Brunn.

Andreas. Andreas soll nach Ricci (Storia dell' Archit. in Italia I. 395) der Verfertiger der Bronzethüre am Dom zu Amalfi heissen. Allein das: Opus Andree memori etc. der Inschrift bezieht sich auf den Apostel Andreas, dem der Dom geweiht ist. Die Thüre enthält vier Platten mit Figuren, die durch eingegrabene Umrisse und Ausfüllungen von Silber und Email gebildet werden. S. über dieselbe Schulz, Denkmäler der Kunst im Mittelalter in Unterital. II. 245f. und Taf. 85. Fig. 7.

U.

Andreas. Meister Andreas von Lanziano baute (nach einer allerdings nicht unverdächtigen Inschrift) im J. 1203 mit seinen Zunftgenossen (cum sociis de Lanziano Comacinis Solidis suis) die Kapelle des wunderthätigen Marienbildes, die angeblich auf der Diokletianischen Brücke bei Lanziano in den Abruzzen gestanden haben soll.

s. Romanelli, Scoverte patrie nella regione Frentana. Nap. 1809. II. 152. — Schulz, Denkmäler der Kunst etc. in Unteritalien. II. 50.

U.

Andreas. Andreas magister Romanus verfertigte die marmornen, mit Reliefs und Mosaik im Stil des 13. Jahrh. gezierten Chorschranken in S. Pietro zu Alba Fucense in den Abruzzen. Dies ist ohne Zweifel derselbe bonus Andreas, den eben dort eine andere Inschrift an einem Ambo, welcher sehr an die Gestalt der römischen, namentlich in S. Lorenzo erinnert, als Collega eines Johannes nennt, und zwar mit dem auffallenden Zusatze: Nobilis et prudens Oderisius abfuit abas, während ein Abt dieses Namens bei den Geschichtschreibern des Benediktiner-Ordens nicht vorkommt. Vermuthlich ist es auch derselbe, der durch Inschriften in Rieti bekannt ist, wo ein Andreas 1252 mit Petrus und Henricus den Glockenthurm der Kathedrale S. Agostino baut und — wenn dies nicht ein Andrer ist (Gaye, im Kunstbl. 1839. p. 246) — 1283 den von einem der Pisani, vielleicht Giovanni, begonnenen Bischofspalast als Operi Praefectus vollendet. Vergl. den Artikel **Johannes.**

s. Promis, Notizie epigrafiche d. artefici Romani. p. 12—14. — Schulz, Denkmäler der Kunst in Unteritalien. II. 83.

Fr. W. Unger.

Andreas. Andreas Pucci und sein Bruder Tallinus, Goldschmiede in Pistoja, verfertigten 1287 für die Kapelle S. Jacopo in der Kathedrale daselbst einen neuen Kelch, und muthmasslich auch den aus einem Antipendium und einer Altartafel mit den Statuetten der Maria und der Apostel bestehenden reichen Silberschmuck dieser Kapelle. Dieser Schatz wurde 1293 von drei Bürgern der Stadt geraubt. Mehrere Unschuldige waren schon angeklagt und gefoltert worden, bis endlich Vannes della Monna gefangen wurde, die That eingestand und zugleich seine Genossen, Vannes Fucci della Monna und Vannes Mironne verrieth. Vannes oder Vanni Fucci ist für die Unthat von Dante in die Hölle versetzt, wo ihn Schlangen züchtigen (Inferno, Canto XXIV.); er muss bereits hingerichtet gewesen sein, als Dante die göttliche Komödie schrieb. Man bekam einen Theil des Raubes wieder, und übertrug nun die Herstellung des Silberaltars dem Andreas Jacobi Ognabenis (s. den folg. Art.).

s. Ciampi, Notizie della Sagristia Pistojese. pp. 57. 128.

Fr. W. Unger.

Andreas. Andreas Jacobi Ognabenis, Goldschmied, von Pistoja, in der ersten Hälfte des 14. Jahrh., restaurirte den silbernen Altarschmuck der Kapelle S. Jacopo in der dortigen Kathedrale, der 1293 geraubt war, mit Benutzung der wieder herbeigeschafften Theile des Raubes (s. den Art. Andreas Pucci). Anstatt des alten Antipendiums aber verfertigte er laut Inschrift im J. 1316 ein neues, das berühmte Paliotto, welches nicht bloss wegen seines Metallwerthes, sondern auch wegen seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung zu den merkwürdigsten Denkmälern des Mittelalters gehört. Dasselbe enthält in drei Reihen über einander 15 Tafeln mit Relief-Darstellungen aus dem Leben Jesu. Senkrechte Leisten mit emaillirten Medaillons trennen die Tafeln und an beiden Seiten schliesst eine Einfassung ab, die durch drei übereinander gesetzte

Nischen mit Statuetten von Heiligen gebildet wird. Diese tüchtige Arbeit lässt in Andreas einen sehr bedeutenden Schüler der Pisani erkennen, und Einzelnes ist sogar geradezu den Werken derselben entlehnt. Eine gewisse alterthümliche Härte macht sich noch neben sorgsamer Ausführung bemerklich, insbesondere an den emaillirten Medaillons. Die Reliefs zeugen nach Labarte's Urtheil durch Gewandung sowol als durch die Haltung der Figuren von einem entschiedenen Studium der Antike, während die Einfachheit der Komposition und der Ausdruck der Köpfe mehr an Giotto erinnern. Dies Urtheil ist wol zu günstig: Schnaase findet sie nicht ohne Verdienst, aber die Gruppirung verworren. Die silbernen Tafeln mit je neun entsprechenden Darstellungen, welche später als Flügel des Antipendiums zu beiden Seiten des Altars aufgestellt wurden, und von denen Piero da Firenze die eine 1357, Leonardo di Ser Giovanni 1366 die andere lieferte, blieben sehr hinter der Schönheit des Paliotto zurück. Der früher von Andreas hergestellte silberne Aufsatz des Altars erlitt später bedeutende Veränderungen (s. die Art. Gilius und Piero di Arrigo).

s. Ciampi, Notizie della Sagristia Pistojese. p. 129. — Förster, Beiträge etc. pp. 65—73. — Labarte, Histoire des Arts Industriels. II. 429—433. 438—440. — Schnaase, Geschichte der bild. Künste. VII. 487.

Abbildung des Antipendium's bei Labarte, Taf. 56—59 und Vignette IV. 38.

Fr. W. Unger.

Andreas. Andreas Puccini Ballionis, Goldschmied in Pistoja, verfertigte 1337 für den Silberaltar der Kapelle S. Jacopo im Dom zu Pistoja silberne und mit Email geschmückte Kandelaber, um die geraubten zu ersetzen. Er ist wol zu unterscheiden von Andreas Jacobi Ognabenis, der zu gleicher Zeit für den Dom zu Pistoja thätig war, sowie von Andreas Pucci.

s. Ciampi, Notizie della Sagristia Pistojese. pp. 134. 135.

U.

Andreas. Andreas de Pisis wird 1345 nach Orvieto als Obermeister der Maler beim Dombau berufen. Dort bemalt er die Marmorstatue der Maria über dem Haupteingange; von Interesse ist, dass er sich dabei (wie aus den Rechnungen hervorgeht) theils der Temperamalerei, theils einer Wachsmalerei bediente, wie sie in dem von den Mönchen des Berges Athos gebrauchten Malerbuche beschrieben wird.

s. Della Valle, Storia del Duomo di Orvieto. pp. 113. 114. 280. 281.

U.

Andreas. Andreas Petri Braccini, ein Goldschmied, dessen Name mit der Jahrzahl 1384 auf einem silbernen Kelch im Schatz der Kathedrale von Pistoja steht. Der sechstheilige Fuss enthält auf jedem kleeblattartig gestalteten Theile ein Medaillon von transparentem Email auf flachem Reliefgrund mit einem Heiligen, und an dem Knoten sechs Medaillons mit ähnlichen emaillirten Figuren. Die Ciselirung ist sehr fein.

s. Labarte, Histoire des Arts Industriels. II. 450. 453.

U.

Andreas. Andreas Rico de Candia. So ist ein spätbyzantinisches Madonnenbild in der Galerie der Uffizien zu Florenz bezeichnet. Doch ist die Aufschrift von späterer Hand, wie der Zusatz: pinxit in XI saeculo, beweist.

s. Springer, De artificibus med. aevi. p. 33.

U.

Andreas. Andreas von Everdinge, zu Ende des 14. Jahrh. Werkmeister am Dom zu Köln. Derselbe war 1412 bereits verstorben, da in diesem Jahre seine Witwe Aleid erwähnt wird; er mag anscheinend kein hohes Alter erreicht haben, da Aleid bald nachher als anderweit verheiratet in dem Kölner Schreine vorkommt.

s. Fahne, Beiträge zur Gesch. der Baumeister des Kölner Domes. 1843. p. 25. — Ennen, Baugeschichte des Domes zu Cöln. 1863. p. 30.

H. Otte.

Andreas. Andreas da Florentia, Maler, erhielt am 13. Okt. 1377 von Luca Orselli, Werkmeister des Doms zu Pisa, eine Restzahlung von 529 Lire 10 Soldi für die Gemälde der Geschichten des hl. Rainerius. Daraus geht hervor, dass er, und nicht Simon von Siena, wie Vasari angibt, diese Bilder im Campo santo gemalt hat. Schon vor der Ermittelung dieser Thatsache war die Angabe des Vasari von E. Förster bezweifelt worden, da die Bilder des Andreas im Stile sehr von denen des Simon verschieden sind, wenn sie auch einigermassen der sienesischen Schule nahe stehen, ja einen Schüler des Simon vermuthen lassen, der seine Kompositionsweise nachahmt, aber weit entfernt von der Gewandtheit und Durchbildung seines Meisters bleibt. Andreas vollendete diese Bilder nicht. Man sandte 1380 eine Botschaft an Meister Bernabus, wahrscheinlich Barnabas von Modena, nach Genua, die ihn nach Pisa rufen sollte, um die Geschichte des Rainerius zu vollenden. Doch muss diese Verhandlung zu keinem Abschluss gelangt sein; denn Antonius von Venedig malte später die untere Reihe dieser Bilder, und die Zahlung an Andreas ist im Vergleich mit anderen Preisen so bedeutend, dass sie sich auf alle drei Bilder der oberen Reihe bezogen haben muss. Diese Gemälde haben durch Zeit und Restaurationen ausserordentlich gelitten, wodurch ihre Beurtheilung sehr erschwert wird. Dennoch halten sich Crowe und Cavalcaselle zu dem Urtheile berechtigt, dass die grossen berühmten Wandgemälde der Kapelle dei Spagnuoli bei Sta. Maria Novella in Florenz, die Vasari ebenfalls dem Simon von Siena zuschreibt, so sehr im Stile dem oberen Theile der Geschichten des hl. Rainerius gleichen, dass sie von demselben Maler,

wie diese, ausgeführt sein müssten. Auch diese Gemälde sind restaurirt (zum Theil stark übermalt), machen aber, auch abgesehen von der eigenthümlichen interessanten allegorischen Komposition der beiden grossen Seitenwände, einen besseren Eindruck als die Gemälde des Campo santo; Schnaase findet diese Darstellungen »vortrefflich ausgeführt, im Ganzen noch in strengem Stile, aber doch recht lebendig und mit aus dem Leben gegriffenen Episoden«, während jedoch Crowe und Cavalcaselle weniger günstig davon urtheilen. Jedenfalls können sie nicht von Simon sein, der 1339 Italien verliess und 1344 starb; sie zeigen eine schon weiter entwickelte Kunst, allerdings von sienesischem Charakter, an. Doch war die Ausmalung der Kapelle nach der Grabschrift des Luca Guidalotti, der den Bau derselben 1320 begonnen hatte, schon vor seinem Tode 1355 angefangen.

Ein anderer **Andreas de Florentia** malte laut Aufschrift 1437 ein grosses vieltheiliges Altarblatt (s. die Beschreibung bei Crowe und Cavalcaselle) in einer ehemaligen Kapelle bei Sta. Margareta zu Cortona, worauf er als ein schwacher Nachahmer des Masolino und Angelico, vielleicht als ein Gehülfe des letztern erscheint. Crowe und Cavalcaselle halten dafür, dass manches schwächere Bild, welches unter Fiesole's Namen gehe, von diesem Andrea herrühre. Die florentiner Malerrolle (bei Gaye) führt überhaupt mehrere Maler des Namens Andreas auf, und es bleibt ungewiss, welcher darunter mit der Benennung Andreas de Florentia gemeint sein kann (s. die oben unter dem Kollektivnamen Andrea angeführten Meister). Am wenigsten ist Andrea di Cione, bekannt unter dem Namen Orcagna, für den Maler der Geschichten des hl. Rainerius zu halten, da dieser (nach einer Urkunde bei Bonaini) am 17. Jan. 1376, also geraume Zeit vor der Zahlung an Andreas de Florentia nicht mehr lebte.

Ueber einen Bildhauer Andreas de Florentia in Neapel s. den Art. Andrea Ciccione.

s. Vasari, ed. Le Monnier. II. 93. — E. Förster, Beiträge etc. p. 114f.; vergl. auch Süddeutsche Presse, Febr. 1870. — Gaye, Carteggio etc. II. 36. — Bonaini, Memorie inedite etc. pp. 104. 105. 141. — Schnaase, Geschichte der bild. Künste. VII. 473. 483. — Crowe und Cavalcaselle, Gesch. der ital. Malerei. II. 133f. 255—260 (daselbst Beschreibung der Gemälde in der Capella degli Spagnuoli).

Abbildungen der Gemälde im Campo Santo in: C. Lasinio, Pitture a Fresco del Campo Santo di Pisa. Firenze 1812. qu. Roy. Fol.

Fr. W. Unger.

Andreas. Andreas de Fesulis (von Fiesole) nennt sich laut Inschrift der Verfertiger zweier Grabmäler von Mitgliedern der Familie Saliceti in Bologna. Ein schönes Grabmal der beiden Saliceti mit der Jahreszahl 1403 befindet sich im Kreuzgange von S. Martino, und das des berühmten Juristen Bartolomeo Saliceti, † 1412, im Kreuzgange von S. Domenico. Es enthält eine Darstellung des Rechtslehrers auf dem Katheder, umgeben von seinen an ihren Pulten sitzenden Schülern, und zeichnet sich durch schlichte natürliche Auffassung und Anordnung, sowie den lebendigen Ausdruck der Köpfe vor ähnlichen Denkmälern aus. Bei diesem sonst ganz unbekannten Meister an der Grenzscheide der mittelalterlichen Kunst zeigt sich die Richtung ausgeprägt, die ein Menschenalter später von Masaccio und Donatello grösser und freier ausgebildet wird.

Dieser Künstler ist nicht mit Andrea Ferrucci zu verwechseln, der bisweilen ebenfalls Andrea da Fiesole genannt wird.

s. Il Bolognese istruito. Bologna 1850. pp. 22. 63.

Abbildung des Denkmals in S. Domenico in: Cicognara, Storia della Scultura. II. 40 und Tav. IV.

Fr. W. Unger.

Andreas. Andreas Alecxi oder Alexius, Andrea d'Alessio von Durazzo, Baumeister und Steinmetz, verfertigte 1454 einen gothischen Schnitzaltar in S. Giovanni Battista zu Arbe in Dalmatien, der jetzt ziemlich zerstört ist. Später lebte er in Trau in Dalmatien. Dort baute er 1467 das Baptisterium des Doms und führte in Gemeinschaft mit Niccolo Fiorentini 1463—1468 die Kapelle des sel. Johannes Ursinus auf. Von Einigen werden ihm auch Arbeiten in der Kapelle des Evangelisten Johannes zu Spalato zugeschrieben, die nach Vasari von Alessandro Vittoria herrühren.

s. Eitelberger in: Jahrbücher der k. k. Central-Commission. V. 158. 204. 214. 230.

Fr. W. Unger.

Andreas. Andreas von Cleve, ein Steinmetz, welcher in den Baurechnungen der St. Viktorskirche zu Xanten 1495 als Verfertiger eines Marienbildes erwähnt wird. Letzteres, eine Sandstein-Statue, befindet sich noch an einem Pfeiler des Mittelschiffes in der genannten Kirche.

s. Scholten, Baurechnungen der St. Victorskirche zu Xanten. p. 60.

Abbildung der Marien-Statue in: Aus'm Weerth, Kunstdenkmäler in den Rheinlanden. I. I. Taf. XVIII. 9.

H. Otte.

Andreas. Andreas de Pisis (nicht zu verwechseln mit Andrea Pisano, noch mit dem obengenannten Andreas de Pisis), Maler von Pisa gegen Ende des 15. Jahrh. Von einem so benannten Meister findet sich ein Altarbild in der Kirche Pievania di Cevoli (Kastell im Gebiet von Pisa) mit der Jungfrau und den hh. Petrus und Paulus. Es ist bezeichnet:

ANDREAS DE PISIS ME PINSIT MCCCCXCV.

s. Da Morrona, Pisa Illustrata. II. 451.

Andreasi. Ippolito Andreasi (auch Andreasino genannt), Maler zu Mantua in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh., der seiner Zeit eine gewisse Bedeutung gehabt hat, aber seinen Werken nach, von denen sich beglaubigte nur in Mantua finden, zwei jedoch im Louvre zu Paris ihm mit Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden können, gegenwärtig wenig gekannt ist. Er war nicht, wie sich öfters (auch von Lanzi) angegeben findet, Schüler des Giulio Romano, da er nicht einmal geboren war, als dieser Meister starb; das Sterberegister von Mantua berichtet, dass er am 5. Juni 1608 sechzig Jahre alt aus dem Leben schied (und zwar eines gewaltsamen Todes: »von vielen Wunden«), also um 1548 geb. war. Schon ein Giovanni Andreasi, vermuthlich sein Urgrossvater, kommt um 1428 zu Mantua als Maler vor. Der erste Lehrer des Ippolito war (nach Carlo d'Arco) Lorenzo Costa, der Jüngere; doch wandte er sich später der Manier des Francesco Mazzola (Parmigianino) zu. Er soll zu Mantua viel in Oel und Fresko gemalt haben; nur Weniges hat sich erhalten. Darin erweist er sich als einen gewandten Meister, tüchtig in der Form, anmuthig und harmonisch im Kolorit; doch hat er natürlich zugleich die Mängel der Manieristen seiner Zeit. Solche Züge hat das noch erhaltene Altarbild in S. Andrea zu Mantua in der dritten Kapelle links: Die Verkündigung in zwei Abtheilungen. Man erkennt in der Manier noch eine gewisse Tüchtigkeit, und die Madonna ist im Ausdruck noch recht anmuthig. Auch die Fresken in der zweiten Kapelle rechts, Geburt Mariä und Verkündigung (sehr verdorben), möchte Susani (s. Literatur) dem Andreasino zuschreiben; doch sind sie offenbar aus der Schule Giulio Romano's, und daher nicht von unserem Meister. Dagegen ist von ihm noch ein Bild in der Kirche S. Barbara: die hl. Magdalena, welche dem Heiland die Füsse wäscht. Von ihm ferner, gemalt in Gemeinschaft mit Teodoro Ghigi, einem Schüler des Giulio, sollen die Fresken im Chor der Kathedrale von Mantua sein, welche die beiden in Mantua von Papst Alexander II. im J. 1067 und von Pius II. im J. 1459 abgehaltenen Konzilien darstellen, sowie die Fresken in der grossen Kapelle der Madonna Incoronata in derselben Kirche.

Auch in dem Palazzo del Te, wo Giulio Romano seine Meisterwerke geschaffen, hat A. gearbeitet. Er selbst meldet in einem Briefe von 1587, dass er damals beauftragt war, den Sieg des Francesco Gonzaga am Taro im J. 1495 zu malen. Das Bild kam ohne Zweifel zu Stande; doch hat sich Nichts davon erhalten.

Neuerdings wird dem Meister wol mit Recht im Louvre zu Paris eine hl. Familie von Engeln bedient (kleine Fig.) beigemessen, die früher ganz sinnlos den Namen Ingegno trug. Das Bild ist in älteren Verzeichnissen einem Maler Namens Andrea Azio zugetheilt, welche Benennung um so eher auf Andreasi hinzudeuten scheint, als Zani unter den verschiedenen Lesarten seines Namens auch Andreatio anführt. Das anmuthige kleine Gemälde zeigt im Kolorit einen Nachfolger des Parmigiano, in den Bewegungen den Einfluss Giulio Romano's, in der Elisabeth das Studium Mantegna's: Züge, welche deutlich auf unseren zu Mantua gebildeten Meister hinweisen (s. Stiche No. 4 und 5). Auch die noch erhaltenen Gemälde zu Mantua zeigen in ihrer anmuthigen Bewegtheit und Frische des Kolorits ganz ähnliche Züge. — Mündler schreibt dem Meister im Louvre noch ein zweites Bild zu, eine hl. Familie (kleine Fig.), das dort als Parmigiano bezeichnet ist; es zeigt in der That fast dieselben Eigenschaften, und es scheint berechtigt, wenn das eine Bild, auch das andere dem Andreasi zuzuschreiben (s. Stiche No. 6—9). Beide Werke aber bezeugen, dass A. unter den Malern der Nachblüte eine bemerkenswerthe Stelle einnimmt.

s. Cadioli, Descrizione delle Pitture etc. di Mantova. Mantova 1763. pp. 14. 23. 53. — Mariette, Abecedario. — Susani, Nuovo Prospetto etc. di Mantova. Mantova 1818. pp. 7. 9. 26. 120. 132. — Coddé, Memorie Biografiche. Mantova 1837. — Carlo d'Arco, Delle Arti e degli Artefici di Mantova. I. 79. II. 145. 243. 244. 251. — Gualandi, Memorie Originali Italiane etc. S. III. 3. — Mündler, Essai d'une analyse critique etc. pp. 225—227.

Nach ihm gestochen:

1) David die Harfe spielend. Hipp. Andreasius inuen. Franc. Villamena fec. Ph. Thomassinus exc. Romae 1603. s. gr. Fol.
2) —— Dass. Gest. von J. Briot. gr. Fol.
3) Verkündigung. Maria kniet in einer Säulenhalle; oben Engelsglorie. Vielleicht nach dem Bilde in S. Andrea zu Mantua. Hipp. Andreasius Inuen. Franc. Villamena fec. Ph. Thomassinus exc. 1598. s. gr. Fol.
4) Hl. Familie, von Engeln bedient. Nach dem Bilde im Louvre. Gest. unter dem Namen des Andrea Luigi gen. Ingegno von Nic. Tardieu, in: Crozat, Recueil d'Estampes. Fol.
5) —— Dass. Rad. von Chataigner, unter dem Namen des Parmigiano. Im Musée Filhol. gr. 8.
6) Hl. Familie: die sitzende Jungfrau hält auf ihren Knien das Kind; dieses umarmt den kleinen Johannes, der auf die Wiege geklettert ist. Hinter der Jungfrau zur Rechten die hh. Joseph und Elisabeth. Nach dem Bilde im Louvre, dort Parmigiano bez., aber wahrscheinlich von Andreasi. Gest. von Abr. Bloemart. Fol.
7) —— Dass. Ebenso. Anonym. Fol.
8) —— Dass. Ebenso. Im Musée Filhol. gr. 8.
9) —— Dass. Ebenso. In Umriss gest. in: Landon, Choix de Tableaux etc. 8.

s. Heineken, Dict. — Katalog Winckler.

W. Schmidt.

*

Andrejanow. Zwei russische Heiligenbildmaler: Iwan und Philipp Andrejanow. Sie

schmückten im J. 1681 die Wände der Kirche des Propheten Elias in Jaroslaw mit ihren Malereien.

s. Ровинскій, Ист. р. шк. икон. въ. Зап. И. арх. о. (Rowinski, Gesch. der russ. Schulen der Heil. in den Mem. der K. arch. Gesellsch.) St. Petersb. 1856. VIII. 129.

Ed. Dobbert.

Andreides. Amandus Andreides, Theatermaler im 18. Jahrh., geb. zu Olmütz, ging zuerst bei Kaspar Franz Sambach und Daniel Gran in Wien in die Lehre. Später bildete er sich in Baireuth und Dresden, wo er hauptsächlich unter Bibiena die Perspektivmalerei betrieb. Sonst malte er auch Historien, nach Heineken's Urtheil nicht ungeschickt. Um 1768 hielt er sich in Braunschweig auf.

s. (Heineken) Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen. II. 14.

W. Schmidt.

Andrejew. Drei russische Heiligenbildmaler des 17. Jahrh.

Grischka Andrejew, Diener an der Kirche der hl. Anastasia in Nowgorod, wurde mit vielen anderen Malern im J. 1660 nach Moskau geschickt, um die Kathedrale des Erzengels mit Malereien zu versehen.

Iwan Andrejew, ebenfalls ein Nowgoroder, malte im J. 1670 Heiligenbilder im Dorfe Kolomensk.

s. Архим. Макарій, Арх. опис. церк. древн. въ. Новг. (Archimandrit Makari, Arch. Beschreibung der kirchl. Alterth. in Nowg.) II. 24.

Andrei Andrejew malte im J. 1668 im Sabbas-Kloster.

s. Ровинскій, Ист. р. шк. икон. въ. Зап. И. арх. о. (Rowinski, Gesch. der russ. Schulen der Heil. in den Mem. der K. Arch. Gesellsch.) St. Petersb. 1856. VIII. 129.

Ed. Dobbert.

Andrejew. Zwei russische Kupferstecher dieses Namens.

Wassili Andrejew lebte in Moskau in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. Ein Schüler Truchmenski's, ist er einer der ältesten russischen Kupferstecher, die in jener Zeit meist nach ausländischen, besonders holländischen Mustern arbeiteten. Nur in der Ornamentik der Einfassungen wussten sie eine Zeit lang eine gewisse Originalität zu wahren. Sonst aber ging die Kopirsucht so weit, dass sich z. B. Andrejew bisweilen in russischer Sprache mit lateinischer Schrift unterzeichnete: »Wassilei Andrejew rezal (= sculpsit). A. gehört in jene erste Periode der russischen Kupferstechkunst, in welcher die Kupferstecher zu den Silberarbeitern gerechnet wurden, da sie entweder selbst Verzierungen und Inschriften in das Tischgeräth des Zaren gravirten oder doch die Zeichnungen dazu lieferten.

Von ihm gestochen:

1) Die Mutter Gottes mit dem Christkinde, das auf einem harfenartigen Instrumente (гусли) spielt und den Fuss auf der Weltkugel hält, in hübsch geschnittener Einfassung. Unterschrift: Rezal uczenik afonasii truchmenscovo (der Schüler des Afonasi Truchmenski schnitt es). H. 242 mill., br. 162.

2) Die Mutter Gottes mit Krone, Szepter u. Reichsapfel, den Heiland auf den Knien haltend. Unten das Gedicht: »преизбранная Mapia невѣста ... u. s. w.« Рѣзалъ — Василій (exc. Wassili). H. 151 mill., br. 129.

3) Christus mit Evangelium und Kreuz; in der Ferne die Stadt Jerusalem. Unten die Inschrift: Знатенилъ Сімонъ Ошпаковъ Рѣзалъ Василей Андрѣевъ (gez. von Simon Uschakow, geschn. von Wassilei Andrejew). H. 200 mill. br. 132.

4) Die Kreuzigung, umgeben von allegorischen Figuren. Unterschrift: »благовѣствуетъ церковь ..... ompaga«; рѣзалъ Василей. H. 344 mill. br. 274.

5) Der Tod der Mutter Gottes. Unten das Gedicht: Егда божія мати усыпаше .....; рѣзалъ Василій Андрѣевъ. Nach einem Stiche Endner's. H. 170 mill. br. 138.

6) Die Bestattung der Mutter Gottes. Дѣвы Святыя зри провожденіе ... Василій. H. 173 mill. br. 142.

7) Die Himmelfahrt der Mutter Gottes. Вставляется отъ сына ..., unten Василій. Die Apostel stehen am Eingang zu einer Höhle. H. 170 mill. br. 140.

8) Die Erscheinung der Mutter Gottes; zur Seite Engel. Unten das Gebet: Богородице Дѣво радуйся. 7195 (1687) іюля въ 30 штыховалъ Василій (im J. 7195 [1687] den 30. Juli stach es Wassili). H. 304 mill. br. 171.

9) In einem Gebetbuche (сгнодикъ) aus dem Ende des 17. Jahrh. das letzte Blatt, No. 39. Adam's Haupt: зряй человѣче сію главу ... Wasilei Andreew rezal. H. 180 mill. br. 123.

10—23) Gebetbuch (сгнодикъ) aus 14 Blättern. An der Spitze jedes Blattes eine Darstellung aus der Heilsgeschichte oder eines Heiligen, umgeben von Blumen, Arabesken und Vögeln. Die Mitte des Blattes ist für die Verzeichnung der Seelenmessen leer gelassen. Die Einfassung besteht aus Säulchen, Pflanzen- und Thier-Ornament.

10) Die Kreuzerhöhung. 11) Mariä Reinigung. 12) Die Verkündigung. 13) Christi Geburt. 14) Mariä Opferung. 15) Epiphania. 16) Einzug in Jerusalem. 17) Die Verklärung. 18) Die Himmelfahrt Christi. 19) Die hl. Dreieinigkeit. 20) Der Tod Mariä. 21) Die Kreuzigung. 22) Die thronende Muttergottes. 23) Der hl. Johannes Chrysostomus. Unterschrift: Василій.

Höhe der Stiche 181 — 188 mill., Breite 122—137.

24) Der hl. Nikolaus. Unten: Василій.

25) Ein Blatt zu einem Landmessbuch, Moskau 1685.

26) Die hh. Sosimas und Sabbatius. Auf einer Federzeichnung im Moskauer Museum. Fol. Die Unterschrift: изобразилъ Симонъ Ушаковъ 194 г. рѣзалъ Василій Андреевъ (»dargestellt

von Simon Uschakow im J. 194, geschn. von Wassili Andrejew«). Stich unbekannt.

s. Ровинскій, Русскіе граверы (Rowinski, Die russischen Kupferstecher). Moskau 1870. pp. 27. 107. 113. 126. 150—152. — Стасовъ, разборъ рукоп. сочин. Ровинскаго: »р. граверы etc.« въ отчетѣ о седьмомъ присужд. наградъ гр. Уварова (Stassow, Analyse der Abhandlg. Rowinski's: »Die russischen Stecher etc.« im Bericht über die 7. Zuerkennung des Uwarow'schen Preises). 1864. p. 17.

Ed. Dobbert.

Alexei Andrejew. Unbedeutender russischer Kupferstecher um die Mitte des 18. Jahrh. Von ihm bekannt:

Ein Bild der Don'schen Muttergottes, »гридоровалъ ученикъ Алексѣй Андреевъ« (geschn. vom Schüler Alexei Andrejew). H. 252 mill., br. 145.

s. Ровинскій, Русскіе граверы (Rowinski, Die russischen Stecher). Moskau 1870. p. 150.

Ed. Dobbert.

Andreini. Ferdinand Andreini, Bildhauer, geb. zu Settignano bei Florenz am 14. Oktober 1843. Er war ein Schüler des Bildhauers Ulisse Cambi und sein erstes Werk eine Marmorbüste des Königs (1860), die im Saale der Centralstation der Eisenbahnen in Florenz aufgestellt wurde. Ein Putto in Lebensgrösse, den gefesselten Amor vorstellend, ist die beste Arbeit des Künstlers, voll Anmuth und Freiheit der Bewegung; doch ist die Behandlung der Formen etwas rundlich. Das Porträt des verstorbenen Bildhauers Alessandro Tomba vom J. 1864 ist das letzte Werk Andreini's, der seitdem, wie viele Jüngere, vorzog, die Arbeiten Anderer in Marmor auszuführen.

Cavallucci.

Andreino. Andreino da Edesia, Maler zu Pavia im 15. Jahrh. Von ihm ist daselbst in der Apsis der Kirche S. Michele noch ein Fresko erhalten, Krönung der Jungfrau in der Glorie mit einem anbetenden Prälaten; eine Arbeit, die nur einen handwerksmässigen Künstler anzeigt. Er war offenbar in der älteren Weise befangen und hinter seiner Zeit zurückgeblieben; daher ihn Lomazzo fälschlich unter den älteren Meistern anführt, welche die Figuren ausser Verhältniss mit der architektonischen Umgebung setzen. — In der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. sah man noch an der Fassade von S. Martino einen hl. Martin, den man ihm ebenfalls zuschrieb, sowie Fresken (mit der Geschichte eines Heiligen) in einer Kapelle von S. Salvatore und in der Sakristei von S. Tommaso an der Wölbung.

s. Lomazzo, Trattato della Pittura. Neue Ausg. I. 54. II. 321. — Fr. Bartoli, Notizia etc. II. 41. 51. 55. — Ces. Cantu, Illustrazione del Lombardo-Veneto. p. 173. — Crowe und Cavalcaselle, Gesch. der ital. Malerei (übers. von Jordan). II. 418.

*

Andreoccius. Andreoccius Bartolomei (Andreoccio di Bartolomeio) in Siena, Bildschnitzer, verfertigte für die Kirche S. Martino in Chinseca zu Pisa 1389 und 1390 zwei Schränke und einen Altar, der in der Inschrift seinen Namen trägt. Da er 1392 als Taxator des Schnitzwerks benutzt wird, so darf man die geschnitzte und vergoldete Inschrift an dem in der Sakristei noch erhaltenen Schranke weder mit Bonaini auf die in demselben angebrachten Gemälde beziehen, noch mit Crowe und Cavalcaselle den Andreoccius für einen blossen Zimmermann oder Tischler erklären. Die Fresken an der Decke der Kapelle, in welcher der Schrank ehemals gestanden hat, sind ihm natürlich ebenso wenig zuzuschreiben.

s. Bonaini, Memorie intorno Traini etc. p. 96. — Milanesi, Documenti Senesi. I. 369. — Crowe und Cavalcaselle, Gesch. der ital. Malerei (übers. von Jordan). II. 344.

Fr. W. Unger.

Andreola. Filippo Andreola, Maler in Fresko und Wasserfarben zu Neapel, † 1734. Er war Schüler des Solimena, in dessen Manier er mit flüchtiger Fertigkeit arbeitete, und dessen Bilder er zum Theil auch kopirte. Namentlich gab er sich mit der damals gebräuchlichen Ausmalung von Palästen und Kirchen ab, indem er die von den Ornamentmalern freigelassenen Felder geschickt ausfüllte. Er soll oft in Einem Tage ein Gemach zu Stande gebracht haben. Oelbilder hat er nur ganz wenige und aus seiner früheren Zeit hinterlassen.

s. Dominici, Vite dei Pittori etc. Napoletani. IV. 549.

*

Andreoli. Giorgio di Pietro Andreoli, Dekorateur von Thonwaaren, in Pavia geb., das Jahr ist nicht bekannt.

I. Nachrichten von seinem Leben. Charakteristik.

Er kam schon in jungen Jahren, 1485, nach Gubbio, dessen Majolikafabrikation unter den Fürsten des Hauses Montefeltre, namentlich durch Francesco Maria, der Gubbio zu seiner Residenz erhob, zu hoher Blüte gelangt war. Mit A. kamen seine Brüder Salimbene und Giovanni, von denen er bei der Verzierung seiner Gefässe unterstützt wurde. 1498 wurde ihm das Patriziat, die cittadinanza nobile, verliehen, auch zeichnete ihn der Herzog zu wiederholten Malen aus.

Die ersten Werke, von denen sich Kunde erhalten hat, sind vom J. 1510. Sie waren in der Art des Luca della Robbia, als dessen Schüler A. sogar von einigen angesehen wird, theils bemalte, theils glasirte Reliefs von Thon. 1511 entstand ein solches Basrelief in der Kapelle der Bentivogli für den Altar des hl. Antonio Abbate in S. Domenico zu Gubbio. Es wurde im 17. Jahrh. weggeräumt, um einem Barockaltare Platz zu machen; bloss die Figur des Heiligen ist erhalten. Zwei Jahre darauf vollendete A. einen grossen Altaraufsatz der Madonna del Ro-

sario in derselben Kirche, welcher mit dem vorgenannten abgetragen wurde, durch die französischen Kriege über die Alpen u. 1835 in's Städel'sche Institut zu Frankfurt a/M. gelangte. Passavant (im Verzeichn. des St. Inst. 1844, p. 127) beschreibt das Werk als eine herrliche Komposition. In drei architektonischen Abtheilungen sieht man die von Engeln gekrönte Madonna del popolo mit dem Schutzmantel, oben Gott Vater, am Sockel Christus im Grabe stehend mit Heiligen; das Ganze eine Menge von Figuren. In demselben J., 1513, fertigte er den Hochaltar in der Osservantenkirche bei Bevagna, und wahrscheinlich damals auch die sechs ganz im Runden gearbeiteten Engel für die Portiuncula-Kapelle in Assisi, und eine Madonna in Basrelief für die Monacelli in Gubbio. Wenigstens ist zu vermuthen, dass diese nach Donatello in Basrelief ausgeführte und nach Art der Robbia-Waaren gezierte Madonna mit dem Kinde Andreoli's Werk ist; sie muss um 1513 entstanden sein und hat die ersten Spuren seiner Neigung, metallisch schillernde Farben und Glasuren anzuwenden, was späterhin seine berühmte Kunstfertigkeit werden sollte. Eine seiner Vasen von der Form der spitz zulaufenden, antiken Rhyton, stimmt in den Metalltönen mit dem sanften Gold und Rubinreflex dieses Reliefs. Köpfe und alles Nackte lässt A. zuweilen ohne Glasurdecke, um den Ton des Fleisches mehr naturwahr herauszubringen.

Um 1525 verlor sich in Italien die Vorliebe für die Robbia-Waare und wich der Anwendung kostbarer Materialien bei Altären etc.; doch scheint A. schon um das J. 1518 diese Thätigkeit beschlossen zu haben und in eine neue Laufbahn eingetreten zu sein. Den Namen Bildhauer, welcher ihm manchmal verliehen wird, verdient er nur insoweit, als man gewöhnlich schlechthin alle Robbia darunter zählt, als Modelleur von Reliefs. Auf seinem neuen Felde lässt sich Andreoli's Wirken bis 1541 verfolgen. Er wandte sich der Dekoration der im 16. Jahrh. mit hoher Kunst vervollkommneten Fayencegeschirre zu und wurde der hervorragendste Meister der Schule von Gubbio. Die gewöhnlichen Angaben: er sei der Erfinder der Majoliken von Gubbio, er habe zuerst das Rubinroth sowie die irisirenden Metallfarben auf Thongefässen angebracht, sind jedoch so haltlos wie die meisten Nachrichten von den »ersten Erfindern« in der Kunstgeschichte. Auch hier gingen minder entwickelte Vorstufen voraus; wie auch an gleichzeitigen Werken anderer Meister sich ähnliche Bestrebungen zeigen. Robinson (im Katalog der an Werken Andreoli's reichen Sammlung Soulages) hat dargethan, dass Andreoli das schimmernde Rubinroth und den sprühenden Goldton seiner Gefässe bei einem älteren Künstler erlernte, dessen Nachfolger in Werkstatt und Geschäft er geworden war; daher auch die Arbeiten beider grosse Verwandtschaft bekunden. Es war also keine neue Art der Thon-Ornamentation, welche A. erfand, sondern eine schon vorhandene hat er zur höchsten Vollendung gebracht.

Die mit seinem Zeichen versehenen Geschirre, welche im Email und in der Glasur der feinsten Pâte tendre von Sèvres nichts nachgeben, zeichnen sich durch den strahlenden Schimmer der Metalltinten, reiches Kolorit in Goldgelb, Blau und Rubinroth aus, während über das Ganze die Reflexe der Metalltöne ein zartes Irisiren wie bei der Mezzomajolika und an maurischen Thonarbeiten verbreiten. Im J. 1541 war A. zu voller Meisterschaft in dieser die Fabrik Gubbio bezeichnenden Dekorationsweise gelangt; Zeugnisse dafür sind ein Drageoir im Besitz des Mr. Jarves und ein anderes bei Baron Alfons v. Rothschild, welches einen behelmten Kopf, Trophäen und Grottesken mit der Inschrift: memento mori zeigt.

Die neuesten Untersuchungen haben Andreoli's Antheil an den ihm zugeschriebenen Werken zum Theil unsicher gemacht. Es ist kein Zweifel mehr, dass die zahlreichen, mit seinem Zeichen versehenen Stücke von mancherlei Händen herrühren, dass Majoliken von Urbino, Castel Durante u. a. O. mit der fertigen Bemalung in sein Atelier gesendet wurden, um hier erst mit den beliebt gewordenen Metalltönen ausgestattet zu werden. So finden sich gewiss Arbeiten des Xanto unter den monogrammirten des Andreoli. Dieser von Robinson vertretenen Ansicht ist neuestens A. Darcel beigetreten mit der Bemerkung, dass die grosse Anzahl von Gefässen, welche diesen Metallschimmer besitzen, uns zwingt verschiedene Urheber anzunehmen, A. aber an ihrer Verzierung mit Metallfarben allein schon reichliche Beschäftigung hatte. So hat die noch zu nennende Schüssel mit dem Parisurtheil alterthümlichen Charakter in der Zeichnung neben der neuen Zierde des Metalllüstre, und in dem Tone des letzteren ist auch Andreoli's Zeichen rückwärts angebracht. Eine cuppa amatoria im Besitz des Grafen d'Amaillé hat das Zeichen in gelbem Reflexton und das N des Sohnes Vicenzo (s. d.) in rubinschimmernder Farbe, ein Beweis, dass lediglich das Anbringen des Lüstre's bei diesem Stücke zwei Hände beschäftigte und von der Malerei unabhängig war. Nach Marryat's Meinung wäre das eigenthümliche Rubinlüstre der Industrie von Pesaro entlehnt; in der Brillanz seiner Farben aber ist A. unübertroffen, so dass die Sage von Geheimmitteln, deren Kenntniss der Meister mit in's Grab genommen haben soll, erklärlich wird. Dem Majolikenstil Pesaro's scheint insbesondere seine Gold- und Silberfarbe, sowie das glänzende Kupferroth nachgeahmt zu sein. — Umrisse und Zeichnung sind oft hart und namentlich in der ersten Periode linkisch. — Die Ornamentation der meist goldgelben oder en grisaille ausgeführten Ränder der Teller mit ihren Trophäen, Füllhörnern, Vasen, Blattwerkschnörkeln und

Delphinen, die Gubbio eigenthümlich sind und sich von den rafaelesken Grotesken des Urbinatenstiles wesentlich unterscheiden, ist grossentheils dem Bruder Salimbene zugetheilt gewesen; in den Sammlungen Yvon, Rothschild, Jarves und Schmidt befinden sich solche Arbeiten, darunter eine von 1531 mit Palmettenmustern auf blauem Grunde.

Im J. 1520 scheinen nur wenige Werke aus des Künstlers Händen hervorgegangen zu sein. Um diese Zeit werden die rein ornamentalen Stücke seltener und treten figurale, historische und mythologische Darstellungen in den Vordergrund. Hierher gehört die mit 1520 datirte schöne Schüssel mit dem Parisurtheil in der Sammlung Dutuit, deren Zeichnung wol etwas unbeholfen ist, doch aber eine gewisse Grösse der Auffassung verräth. Der Einfluss der Umbrischen und Römischen Malerschulen tritt darin deutlich zu Tage, das Kolorit ist einfach, die Gold- und Rubinfarbe auf Nebendinge beschränkt. Die Inschrift: M. Giorgio, 1520, Adi 2de Otober BDSR in Gubbio beweist durch die die Sorgfalt, mit welcher sie gegeben ist, dass wir ein von dem Meister ganz vollendetes Stück vor uns haben (davon eine ausgezeichnete Abbildung in Farbendruck bei Darcel). Hieran reiht sich eine Schale (Venus entwaffnet ihren Sohn) bei Baron Gustav v. Rothschild und jene mit dem Sturz des Phaeton in der Sammlung Basilewski. 1521 ist spärlich vertreten, reichlicher das folgende Jahr, 1523 und 1524 wieder in geringerem Maße; doch besitzt Baron v. Rothschild vom J. 1524 herrliche Schüsseln mit Wappenmalerei, deren Bordüre wahrhaft blendende Ornamente zeigt. Von 1525 bis 1534 macht sich unter den mit Andreoli's Signatur versehenen Arbeiten eine auffallende Werthverschiedenheit bemerkbar. Man sieht deutlich, es ist die Zeit gekommen, in welcher der Künstler stets mehr in dem Unternehmer, Fabrikanten aufging; auch glaubt man, dass A. um 1525 zu malen aufgehört habe, vielleicht in der Erkenntniss, dass er als Künstler der alten Schule dem neuen Geschmacke nicht mehr gerecht zu werden vermöge. Das folgende Jahr scheint das fruchtbarste gewesen zu sein; 1527 ist wieder durch eine geringere Zahl erhaltener Werke vertreten. Damals scheint der Meister die Goldreflexfarben noch nicht gänzlich in seiner Gewalt gehabt zu haben. Das Museum Correr in Venedig besitzt nämlich (sub No. 233 bei Lazari) einen ornamental dekorirten Teller auf dessen Rückseite ein R in Goldlüstre, das Zeichen Andreoli's dagegen in Rubinlüstre steht. Auf einem Stück der Sammlung Fountaine aber, das nur den goldenen Metallschimmer hat, findet sich jenes R. allein: daraus lässt sich vielleicht schliessen, dass sich A. für solche Arbeiten mit einem darin erfahreneren Meister vereinigt habe. Ein prachtvolles Werk dieses Jahres ist die Schüssel mit den Wappen der Vitelli (s. Werke No. 4). Die nächste Zeit ist weniger durch rege Thätigkeit des Meisters und seiner Anstalt ausgezeichnet; 1534 erfolgt ein Aufschwung, und 1536 trennt er sein Geschäft von dem des Sohnes Vicenzo. Nachweislich war A. bis 1537 für die Majolikafabrik von Gubbio thätig; nach 1541, mit welchem Jahr eine Schüssel der ehemaligen Pasolini-Sammlung datirt ist, kommen die Stücke in seiner Art nicht mehr vor; 1552 lebte der Künstler noch, war jedoch bereits geschwächt und hinfällig. Er hatte drei Söhne, von denen Vincenzo ihn in seiner Kunst nachfolgte, und ein anderer, Francesco, Rechtsgelehrter war.

II. Die Zeichen des Meisters.

Von besonderer Wichtigkeit ist bei diesem merkwürdigen Künstler die Beachtung der Zeichen, mit welchen die Werke seiner Hand, seiner Schule und endlich auch viele fremde, denen seine Geschicklichkeit durch Anbringen des Metallglanzes Reiz zu verleihen wusste, bezeichnet sind. Ich glaube im Folgenden die bisher bekannten und wichtigsten, die bisher nur sehr zerstreut gefunden werden konnten, vereinigt zu haben. Die Notizen zu den einzelnen Marken ergänzen zum Theil die schon gegebenen Nachrichten.



nach Nagler (Monogr.-Lex. I. 38) nur auf den frühesten Werken, nach Greslou (p. 200) hatte der Meister das Zeichen nach seiner Ankunft in Gubbio erst angenommen, ca. 1498. Es erscheint dann auch in nebenstehender Gestalt, roth, mit dem Pinsel ausgeführt. Chaffers (I. Aufl. p. 55) nennt es nur dem Meister zugeschrieben und kennt es von einer Tasse im Besitz des Herrn J. Falke.



Bloss mit dem G bezeichnete Stücke sind selten und zweifelhaft. Chaffers sah eine Platte in der Campana-Sammlung mit diesem Zeichen versehen, vorstellend den König Salomon.



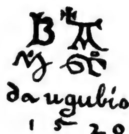
Kombination beider Initialen des Namens scheint einer mittleren Zeit zwischen der Periode, in welcher bloss je ein Anfangsbuchstabe gebraucht wurde, (wenn das Vorkommen des einzelnen A oder G überhaupt auf unseren Meister bezogen werden darf,) und der späteren Zeit anzugehören, in welcher der in den Patrizierstand erhobene Meister M. G. angenommen hat. Greslou (p. 201) gibt an, einige hielten dies Zeichen für eine Vereinigung der Monogramme des A. und des Orazio Fontana, was sehr un-

wahrscheinlich. Es erscheint blau mit dem Pinsel aufgemalt auf einer Tasse der Sammlung Soulages, welche den sitzenden Hieronymus darstellt. Fontana hätte nach Robinson Theil daran, weil die Malerei des Stückes besser sei als die gewöhnliche des Andreoli (?).

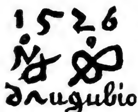
Nach der Erhebung in den Patrizierstand signirt A. immer mit M. G., wozu häufig noch die Angabe des Ortes und zwar in diesen Variationen kommt: M. G. da Ugubio, M. G. da Egubio, M. G. Gubio, auf Gefässen aus den Jahren 1519 bis 1537 (Marryat, p. 48), nach Anderen 1518 bis 1541 (Chaffers, p. 56). Solche Formen sind:



auf einer Platte (St. Franziskus) im South Kensington Museum,

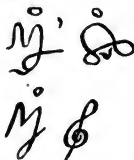


B wird hier wol bottega bedeuten. Das Zeichen findet sich auf einer Schüssel mit der Aurora in der Sammlung Barker.



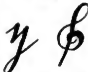
auf einer grau in grau gemalten Platte mit dem Bilde des Amor, der einen Zweig schwingt, reich in Gold und Rubinfarbe dekorirt. Sammlung Soulages.

M. G. soll (nach Nagler, Künstlerlex. I. p. 116) Maestro Giorgio bedeuten; Andere dagegen, wie Trautmann (Kunst und Gewerbe, p. 78) lasen: Majolika von Gubbio, was aber die gesammte lokale Fabrikation umfassen würde; eine Lesart, die kaum wahrscheinlich ist. Derselbe Autor schreibt auch die Monogramme Mo Go einem anderen unbekannten Meister des ersten Drittels im 16. Jahrh. zu, bringt aber dafür keine Belege bei; zudem zweifeln weder Marryat, Chaffers, Greslou, noch Passeri an der Identität mit A. M. G. findet sich gleichfalls wieder in abweichenden Formen und zwar der folgenden Art:



nach Greslou aus der Zeit, als A. den Adel empfing.

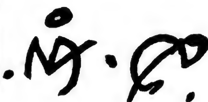
oder auch



(nach Mareschal, les Faiences Anciennes et Modernes. Beauvais 1868. p. 110).



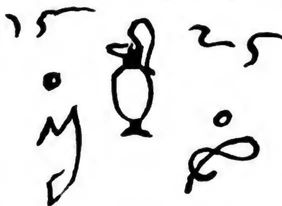
Das Gemälde der hiermit signirten Schüssel in der Sammlung Amhurst zeigt die sterbende Dido nach dem Stiche Marc Anton's.



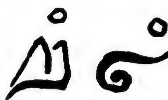
in Gold und Roth.



Diese Signatur befindet sich in grösseren Ver-



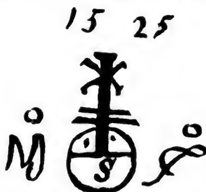
hältnissen auf einer flachen Platte von 15 3/4" Durchmesser, in der Sammlung Narfords. Den Rand umgibt eine Guirlande von Eichenlaub. Die Mitte nimmt eine Allegorie, »Der Strom des Lebens« nach einem Stich von Robetta (um 1505) ein. Die Platte, ehemals in Passeri's Besitz, kam bei dem Verkauf der Sammlung Bernal für 142 L. an den jetzigen Eigenthümer.



mit dem Pinsel roth aufgemalt, befindet sich ebenfalls auf einem 1525 datirten Gefässe, welches Greslou aber für eine der spätesten Arbeiten hält. Dargestellt ist ein Liebespaar, darüber Amor. Sammlung Soulages.

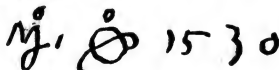
Ein ähnliches Monogramm findet sich auf einer mit Trophäen, Kandelabern etc. gezierten Platte, datirt 1520. Beide Buchstaben unterscheiden sich nur dadurch, dass sie diagonal durchstrichen sind (Chaffers, 3. Aufl. p. 72).

Den Beschluss der Reihe Zeichen, welche uns aus dem J. 1525 bekannt sind, macht dieses in

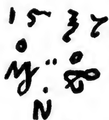


der Art eines Reichsapfels gehaltene. Chaffers hält es für ein Fabrikzeichen. Es kommt vor auf der Schüssel mit der Geschichte Balaam's im Besitze des Mr. Fountaine, ausgezeichnet durch die Behandlung der Landschaft und den ausnehmend brillanten Ton der Farben und des Metallglanzes. Lazari (p. 56) führt dieses Zeichen gleichfalls als ein solches an, welches aus dem Monogramm unseres Meisters und einem fremden (unbekannten) kombinirt ist, aus dem Grunde, weil A. bloss die Metallreflexe auf die fertige Malerei des andern setzte. (Vergl. oben.)

Eine schöne Cuppa amatoria aus der Sammlung Fau, bez.



bringt Darcel in seinen Farbendrucken: die »Bella Giovanna«, Brustbild, eine Korallenschnur um den Hals, angethan mit Kleid und Barett von demselben Muster, das blau auf rothschillerndem Stoff gezeichnet ist.



Vereinigung der Zeichen Giorgio's und Vicenzo's auf der Cuppa amatoria im Besitz des Grafen d'Armaillé. (S. oben.)

Chaffers (3. Aufl. l. c.) bringt noch eine Signirung Mãtr^o. Giõ^o., welche auf einer Platte mit Darstellung des hl. Johannes sich vorfindet (bei M. Leroy Ladurie in Paris), und einige ähnliche, p. 73.

II. Namhafte Werke des Meisters in heutigen Sammlungen.

Die Reliefs im Stile Robbia's, die Kanne bei M. Jarvez, jene bei Baron A. v. Rothschild, die Cuppa amatoria beim Grafen d'Armaillé, die Schüssel mit St. Hubertus in der Delsette-Sammlung, das Parisurtheil, Venus und Amor, Sturz Phaeton's, Schüssel des Meisters R im Museum Correr, Tasse bei Herrn Falke, in der Campana-Sammlung, Tasse mit St. Hieronymus, St. Franciscus im Kensington Museum, Amor (Soulages Samml.), Dido, Strom des Lebens, Liebespaar mit Amor, Balaam, Cuppa amatoria (Coll. Fau) sind oben bereits erwähnt. — Passeri nennt 21 Arbeiten Andreoli's, die zum Theil in seinem Besitze waren. — Wir führen hier noch einige der bedeutenderen an:

1) Schüssel in der Sammlung Delsette. Aurora erhebt sich aus dem Ozean, von den Horen geleitet.
2) Flacher Teller ohne Vertiefung, Samml. Roussel in Paris. Die Grazien nach Rafael, in landschaftlicher Umgebung, Palmen und Wasserurnen, bez. M. G. 1525. Abbild. bei Darcel.
3) Prachtvolle Platte mit der Darstellung eines Frauenbades in waldiger Gegend, schön im Kolorit. Der reiche Rand enthält die Worte amata virtu und 1525, rückwärts: Maestro Giorgio da Ugubio adi 6 d aprili 1525. Im Besitz des Herrn Baron de Parpart. In Farbendruck bei Darcel.
4) Schüssel der Vitelli, kam mit 17 anderen Werken Andreoli's aus der Sammlung des Abbé Hamilton in Rom an das British Museum. Bez. Mo. Go. da Ugubio. 1527. In Holzschnitt bei Marryat, p. 49, Fig. 28, Segment der Bordüre in Farben bei Mareschal, p. 91.
5) Schüssel in der Sammlung Soulages mit der Darstellung bewaffneter Reiter, und
6) Andere ebenda, mit einem weiblichen Profilbilde.
7) Andere ebenda, mit dem gekrönten Adler der Montefeltre.
8) Ebenda eine Platte mit einem Heiligen, zwei Hunden, im Ornament Schlangen auf Blau und Medaillon. Darin ein Amor und die Worte: Cosi fugge la vita nostra. Bez. 1530.
9) Ebenda: Schüssel mit dem Wappen der Brancaleoni, herrlich vollendet in Rosa von zartestem Ton und rubinfarbenem Lüstre.
10) Ebenda: Schüssel mit dem Wappen Francesco Maria's I., roth und gelb, mit Metallschimmer.
11) Ebenda: ein Leuchter im Stil der damaszirten Bronzen Orientalischen Herkommens.
12) Ebenda: eine zweihenkelige Vase.
13) Ebenda: Tasse mit einem Theil der Komposition vom »Strom des Lebens«.
14) Wassergefäss im Museum Correr zu Venedig, mit Darstellung einer nackten Figur, die eine Palme mit den Armen umfasst, in reichem Grotesk-Ornament. Rückwärts zwei Satyre etc. mit Gold-Rubin- und blaugrün schillernden Farben.

Neun Stücke enthält die Sammlung in Marlborough house, vieles auch noch das Museum in Bologna u. das Inkurablenspital zu Pesaro.

s. G. Passeri, Istoria delle Pitture in Majolika. Venezia 1752. cap. IX. — J. Marryat, A History of Pottery and Porcelain etc. London 1857. pp. 25. 47. 345. — V. Lazari, Notizia delle Opere d'Arte e d' Antichità della Raccolta Correr di Venezia. Ven. 1859. pp. 43 f. — Lettera del Prof. G. J. Montanari intorno ad alcune Majoliche dipinte esistenti nella Collezione del Cav. D. Mazza. — L. Frati, Di un' insigne Raccolta di Majoliche possedata da G. Delsette. Bologna 1844. — Ders., Cinque Lettere sulla raccolta di G. Delsette. Bol. 1845. — J. Ranghiasci Brancaleoni in der Pesareser Ausg. des Passeri 1857. Appendix. — Gazette des beaux arts. XIX. Aufsatz von A. Jacquemart, Musée retrospectif. pp. 385 ff. u. XXI. Darcel in der Besprechung von Salvetat's Uebersetzung des Marryat. pp. 147 ff. — A. Darcel, Recueil de

Faiences italiennes des XV., XVI. et XVII. siècle etc. Paris, noch im Erscheinen. — J. C. Robinson, Catalogue of the Soulages collection. London 1857. — W. Chaffers, Marks and Monograms. London 1863. — Dass., 3. Aufl. 1870.

Giovanni Andreoli, s. Giorgio Andreoli.

Salimbene Andreoli, s. Giorgio Andreoli.

Vicenzo Andreoli, genannt Cencio, Sohn und Nachfolger des Giorgio Andreoli da Gubbio. Er trennte 1536 seine Angelegenheiten von denen des Vaters, von dem er die Fertigkeit in der Herstellung von Metalltönen gelernt hatte (s. Art. Giorgio A.). Seine Tochter Antonia war vermält mit einem Bertoldi figulo (Töpfer) a Casteldurante, † um 1576. Nach 1530 etwa hören die Signaturen des alten Andreoli auf und beginnen jene des Meisters N., welcher kein anderer als Vicenzo ist, indem (nach Robinson und Lazari) in dieser Chiffre das V, J. und N seines Namens enthalten sind. Die Ansicht Ranghiasci's, dass V. dieselbe Person mit dem Maestro Prestino und dies ein Beiname des Vicenzo wegen seiner Eilfertigkeit gewesen sei, ist blosse Vermuthung.

Die folgenden Monogramme und Werke werden bisher dem V. zugeschrieben.

1519

Mit ziemlicher Sicherheit als Zeichen des Sohnes anzusehen: Maestro Cencio, während Passeri das Monogramm Giorgio zuerkennt. Eine Platte mit blauen Arabesken in der Sammlung Demonville in Paris trägt dieses Zeichen.



Meistens auf Platten mit Metallglanz. Es kommt auf einer Schüssel der Sammlung Sauvageot vor, welche Goldarabesken auf blauem Grunde zieren, ganz im Charakter der Schule von Gubbio. Wahrscheinlich das Zeichen des Sohnes des Vicenzo, Maestro Cencio.

Chaffers bei Erwähnung des Kataloges der Sammlung Campana von A. Jacquemart, Paris 1862 (p. ?38) stellt die Ansicht auf, dies Zeichen gehöre eher dem Salimbene als dem Sohne Vicenzo, weil Passeri die Brüder Andreoli's ausdrücklich als dessen Helfer bezeichne; aber das Monogramm enthält ebenso gut im unteren Theil ein V als oben das S. Daselbst s. über einige Gefässe derselben Sammlung verwandten Stils, jedoch mit anderer Signirung.

1535
N

Robinson (im Katalog der Sammlung Soulages) hält dafür, dass derartig bezeichnete Arbeiten, welche zwischen 1530 und 1540 vorkommen, dem Sohne Vicenzo zugehören, indem in dem N der Anfang seines Namens VIN enthalten sei. Sie sind derber als Giorgio's Schöpfungen, das Fleisch dunkel olivenfarbig schattirt und mit weiss roh aufgehöht. Die Platte mit dieser Signatur enthält das Haupt des hl. Johannes als Gemälde. Andere deuten das N als: Majolika von Nocera. Noch findet sich das Zeichen:

N
1540

s. Literatur bei Giorgio Andreoli.

Albert Ilg.

Andreoli. Francesco Andreoli, Bildhauer des 18. Jahrh. zu Forlì in der Romagna, der seine Kunst in Bologna erlernte. In seine Vaterstadt zurückgekehrt hatte er die Statuen der Freigebigkeit und der Charitas für die Fassade des (1778 von Raimondo Compagnini erbauten) Hauptthores zum Hospital auszuführen. Auch fertigte er einen Raub der Proserpina für den Palast der Familie Sassi aus. Durch üble Nachreden eines seiner Mitbürger um seinen Ruf gebracht, gab er indess die Arbeit auf. † 1815 in hohem Alter.

s. Guida per la Città di Forlì. 1838. p. 59.

Alex. Pinchart.

Andreoni. Francesco Andreoni, Maler zu Rom in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. Angeblich war er (nach Zani, Encicl.) auch Stecher und Formschneider, wovon uns jedoch sonst nichts bekannt geworden ist. — Der bei Malvasia (Felsina Pittrice. II. 391) genannte Ornamentmaler **Andreone**, von Bologna aus der ersten Hälfte des 17. Jahrh., war jedenfalls ein anderer Künstler.

Nach ihm gestochen:

1) Effigies Jacobi Pignatelli V. C. L. E Cryptaleis jn. Salentinis. In einem von 2 Genien gehaltenen Oval. Franc. Andreonjus eff. J. Collin Sc. In Mellan's Manier. kl. Fol.
2) Carol. Joseph. Imbonatus Mediolan. Congr. Ref. S. Bernard. Ord. Cisterc. Gest. von Vincent. Fol.

W. Schmidt.

Andreosi. Francesco Andreosi (auch Androsi) Bildhauer in Padua, geb. 1713, † 1785, war wol einer der vielen Nachfolger des Bo-

nazza. Von ihm befindet sich im Dome eine Statue des hl. Gregorio Barbarigo, Bischofs von Padua zwischen zwei Engelstatuen (mit dem Namen des Künstlers bez.). Ausserdem sind von ihm im Prato della Valle sechs von den Statuen berühmter Paduaner. Vermuthlich war Sebastiano Andreosi, der 1776 zum zweiten Vorsteher der Steinmetzenzunft ernannt wurde, sein Sohn.

s. Brandolese, Pitture etc. di Padova. p. 133. Rossetti, Descrizione etc. di Padova. p. 136. — Moschini, Guida di Padova. pp. 78. 232 f. — Pietrucci, Biografia degli Artisti Padovani.

Fr. W. Unger.

Andreotti. Federigo Andreotti, Maler, geb. in Florenz den 3 März 1847. Er machte seine Studien in der Akademie zu Florenz unter der Leitung der Prof. Pollastrini und Ussi. Im Auftrage des Königs von Italien malte er das Bild: Savanarola verwirrt durch seine Beredsamkeit die von Bentivoglio abgeschickten Meuchelmörder, bemerkenswerth durch die koloristische Wirkung. Jetzt beschäftigt sich der Künstler insbesondere mit dekorativen Arbeiten für die Neubauten zu Florenz.

Cavallucci.

Andreozzi. Antonio Francesco Andreozzi, Bildhauer von Siena um 1700. Er war Schüler des Ercole Ferrata und stand 1720 im Dienste der Statthalterin von Siena, der Prinzessin Violante von Bayern. Von ihm in der Kapelle Feroni in der Kirche S. Annunziata zu Florenz die Statuen der Treue und der Schifffahrt (die beiden anderen Statuen von Giuseppe Piamontini); in S. Michele daselbst eine Statue des hl. Andreas. Er arbeitete auch als Gehülfe des Gio. Batt. Foggini; beide in der Art des Bernini.

s. Richa, Notizie Istoriche etc. III. 210. VIII. 36. — Bruno-Carlieri, Ristretto delle cose più notabili di Firenze. Ausg. 1767. p. 40. — Bottari, Raccolta di Lettere etc. II. 126. 127, wo zwei Briefe von ihm abgedruckt sind. — Füssli, Künstlerlexikon und Supplemente.

*

Andres. Andres (Andreas) von Kolmar, ein Maler, der seiner Zeit von Bedeutung gewesen sein muss. Auf seine Mittheilungen beruft sich eine in der früheren Strassburger Bibliothek befindliche, wol schon im 14. Jahrh. verfasste Sammlung von Farbenrezepten.

s. Eastlake, Materials for a History of Oil Painting I. 126.

U.

Andres. Meister Andres, (ein Deutscher), arbeitete 1495 mit Meister Nicolas die Chorstühle des Klosters Sta. Maria zu Náxera in Spanien mit einer für Werke des gothischen Stils ausserordentlichen Sorgfalt. Der Abtstuhl wurde mit 40000 Maravedi bezahlt.

s. Cean Bermudez, Dicc.

U.

Andres. Fray Leon de Andres, s. **Leon.**

Andres. s. **Anders.**

Andresen. Emerich Andresen, Bildhauer, geb. um 1840 zu Uetersen in Holstein, in Dresden gebildet, wo der Künstler auch gegenwärtig noch lebt. Er ist namentlich bekannt geworden durch die sehr anmuthige lebensgrosse Marmorfigur einer gefesselten Psyche, von feiner Empfindung im Ausdruck, ansprechenden Formen und sehr sorgfältiger Ausführung (Berliner Ausstellung von 1871; jetzt im Besitz des deutschen Kaisers). Auch für die Kunsthalle zu Hamburg hat er Arbeiten geliefert.

L. Pietsch.

Andressen. Johann Andressen, holländischer Baumeister in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. Er setzte in den J. 1591 und 1592 auf das Mauerwerk des St. Nikolai-Thurmes eine neue Spitze, nach dem Muster derjenigen der Osterkerk in Amsterdam; doch wurde sie 1644 wegen eines Risses in der Mauer wieder abgetragen.

s. Hamburgisches Künstler-Lexikon.

*

Andreuccio. Giacomo di Andreuccio. s. **Giacomo.**

Andreuccius. Andreuccius Pisanus. s. die **Pisani.**

Andrew. John Andrew, Formschneider, geb. 11. März 1815 zu Hull, Grafschaft York, England. Er wurde zu einem Kupferstecher in die Lehre gegeben, hatte aber früh Vorliebe für den Holzschnitt und fasste den Entschluss sich demselben zuzuwenden, sobald seine Lehrzeit zu Ende sein würde. In London arbeitete er zwei Jahre unter William Nichol's Leitung und empfing ausserdem den Unterricht des Formschneiders John Bastin. Im J. 1848 siedelte er, in Gesellschaft mit Frank Leslie (später durch viele von ihm herausgegebene illustrirte Blätter bekannt geworden), nach New-York über. Während seines Aufenthaltes daselbst lieferte er seine besten Arbeiten. Im J. 1850 begab er sich nach Boston, Mass., und beaufsichtigte dort unter Leslie's Leitung die Ausführung der Holzschnitte für eine illustrirte Zeitung »Gleason's Pictorial«. 1852 verband er sich mit zwei anderen Formschneidern unter der Firma Baker, Smith und Andrew. Allein diese Verbindung währte nicht lange, eben sowenig als eine spätere (1858) mit einem früheren Lehrling, Namens Filmer. Sein Sohn, George T. Andrew, ist ebenfalls Formschneider, und war seit 1869 Theilhaber am Geschäfte des Vaters. A. † 24. Jan. 1870 zu Boston. Er lieferte treffliche Arbeiten in der englischen Art des Holzschnitts und war in seiner Blütezeit der beste seines Faches in den Ver. Staaten.

Schnitte von ihm, ausser in vielen illustrirten Blättern, in:

1) Waverley Novels, Abbotsford Edition.
2) Knight's Arabian Nights. Nach Zeichnungen von Harvey.
3) Heath's Beauties of the Opera and Ballet, London, David Bogue, 1844.
4) The mysteries of Paris (nach Eugène Sue). Nach Zeichnungen von Valentin. London, Chapman & Hall, 1845.
5) The wandering Jew (nach Eugène Sue). Nach Zeichnungen von Valentin. London, Chapman & Hall, 1846.
6) Sketch Book, von Washington Irving. New-York. G. P. Putnam, 1851.
7) Knickerbocker, von dems.
8) Alhambra, von dems.
9) Traveller, von dems.
10) Journal of the American Art-Union: Titelblatt zu demselben. Illustration »Babes in the Woods«.

Nach Aufzeichnungen seines Sohnes.

S. R. Köhler.

Andrew. Andrew, moderner Formschneider zu Paris, zumeist für Werke beschäftigt und in Gemeinschaft mit Best und Leloir thätig. Seine Gewandtheit und Reinheit im Schnitt sind bemerkenswerth. Wir führen nur einige der bedeutenderen Werke an, für die er gearbeitet hat.

1) Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament. Mit 60 Holzschn. nach den besten Künstlern von Andrew, Best und Leloir. 2 Vol. Paris 1836. 8.
2) Livre d'Heures complet en latin et en français etc. Mit Leisten und Vignetten in Holz nach Gérard-Séguin und Dan. Ramée von Brevière, Godard und Andrew. Paris 1838. 8.
3) Les Aventures du Chevalier de Faublas par Louvet de Couvray. Mit 300 Holzschn. nach Baron, Français und C. Nanteuil. Paris 1842. gr. 8.
4) Le Jardin de Plantes. Description et moeurs des Mammifères etc. par Boitard. Mit 250 Holzsch. von Andrew, Best und Leloir. Paris 1841. gr. 8.
5) Scènes de la vie privée et publique des Animaux — illustrées de 100 grandes Vignettes — dessinées par Grandville. Mit Holzschn. von Andrew, Best, Leloir, Brevière, Caqué u. Godard. Paris 1840. 8.

s. Le Blanc, Manuel.

* *

Andrews. Andrews, englischer Maler gegen Ende des 18. Jahrh., der nur noch durch die nachfolgenden Bll. nach seinen Bildern oder Zeichnungen bekannt zu sein scheint.

Nach ihm lithographirt und gestochen:

1) Miss Gooie, Schauspielerin als Mädchen mit dem Tamburin. Lith. 4.
2) Rev. W. Bishop. Gloucester. 8.
3) Wm. W. Brown. Mit Autograph. 8.
4) Rev. J. B. Bergue-Lincoln. 8. und 4.
5) Rev. D. C. Browning, Geistlicher. Gest. von Hodgetts. Fol.
6) Lord Visc. Adam Duncan, Admiral † 1804. Mit Autogr. 8.
7) Marq. Richard Wellesley, Gesandter in Spanien, Lord-Lieutenant von Irland. Gest. von Caroline Watson. Schwarzk. 4.
8) John Fife, Esqu. Hodgetts sc. qu. Fol.
9) Cromwell's Daughter interceding for the life of Charles 1st. Gest. von Giller. Mezzot. gr. qu. Fol.

W. Engelmann.

Andrews. J. Andrews, englischer Maler, wol im 18. Jahrh. thätig und ein anderer als der vorige.

Nach ihm gestochen:

Der Besuch Mariä bei Elisabeth. Geschabt von James Johnson. Fol.

W. Engelmann.

Andrews. H. Andrews, ein englischer Maler unseres Jahrh.

Nach ihm gestochen:

The Bride of Abydos. H. T. Ryall sc. kl. Fol.

Wessely.

Andrews. Henry Andrews, englischer Zeichner, geb. in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. lebte in London. Ursprünglich zum Künstler erzogen, fertigte er später ausschliesslich zu wissenschaftlichen Zwecken kolorirte Zeichnungen von Pflanzen. Er soll auch mehrere der Bll. in den folgenden Werken selbst geätzt haben. Die Zeichnungen sind nicht ohne Mängel, haben aber zum Theil das Verdienst, in dieser Gattung besseren Leistungen vorgearbeitet zu haben.

1) The Botanist's Repository for new and rare Plants. London 1797—1814. 10 Bde. Mit 664 Taf. 4.
2) Coloured Engravings of Heaths (Heiden). The drawing taken from living plants only. Mit lateinischem und englischem Text. 1802 f. 4 Bde. Mit 288 Taf. Fol.
   Kleinere Ausgabe: Heathery or a Monograph of the Genus Erica. London 1804. 6 Bde. Mit 300 Taf. 4.
3) Geraniums or a Monograph of the Genus Geranium. London 1805. 2 Bde. Mit 124 Taf. 4.
4) Roses; a Monograph of the Genus Rosa etc. Drawn, engraved, described and coloured from the living plants. London 1805—1828. 2 Bde. Mit 129 Taf. 4.

*

Andrews. Joseph Andrews, Kupfer- und Stahlstecher, geb. 17. Aug. 1806 zu Hingham (Mass.), jetzt in Boston (Mass.) ansässig. Er hatte von Kindesbeinen an grosse Lust am Zeichnen; und als er im 15. Jahre auf Besuch nach Boston gekommen, hier an einem Hause das Aushängeschild eines Graveurs Abel Bowen sah ging er sofort mit amerikanischer Entschlossenheit hinein um sich als Lehrling anzubieten. Zuerst zwar abgewiesen, dann doch angenommen (1821), erhielt A. von Bowen den ersten Unterricht. Allerdings beschränkten sich seine Arbeiten auf das rein Mechanische; aber er schreibt doch die Kraft und Festigkeit seiner Hand der Uebung zu, welche er durch das Graviren von messingenen Thürschildern und dergleichen erlangte. Die erste Unterwei-

sung in der Kupferstichtechnik erhielt er von einem gewissen Hoogland, der 1825 nach Boston kam. Wenige Jahre darauf ging er mit seinem Bruder, der Drucker geworden war, nach Lancaster (Mass.) und etablirte sich dort selbständig. Den ersten Stahlstich, und zugleich den ersten Stich nach einem Gemälde, führte er für ein Annual 1829 nach Alvan Fisher's »Die Bösen fliehen wenn Niemand verfolgt« aus. Unter mehreren derartigen Stichen sei hier nur noch genannt die Pantherszene, Illustration aus Cooper's Novelle Die Pioniere, 1835 ausgeführt, nach dem Gemälde von Georg L. Brown, der später als Landschafter Bedeutung erlangte. Ende 1835 ging A., nachdem seine junge Frau gestorben war, nach England, um sich dort weiter auszubilden. In London ward er Schüler des englischen Stechers Goodyear, und führte unter seiner Leitung den kleinen Stich Annette de l'Arbre, nach W. E. West, wiederum für ein »Annual« aus, der einen bedeutenden Fortschritt gegen frühere Arbeiten aufweist. Mit seinem Lehrer ging er nach Paris und stach dort ein Porträt Franklin's, nach Duplessis, eine gute Arbeit. Nach neunmonatlicher Abwesenheit kehrte er nach Amerika zurück, machte aber im J. 1841 eine zweite Reise nach Europa, wo er diesmal beinahe zwei Jahre blieb. In Paris wurde er durch Henriquel Dupont mit Calamatta bekannt, und von Letzterem mit einem Brief an Perfetti versehen, ging er nach Florenz. Hier ward ihm der Auftrag für ein Galeriewerk einen Kupferstich nach Tizian's Herzog von Urbino, in der Galerie der Uffizien auszuführen, der bedeutendste Auftrag, den er bisher erhalten hatte. Die Platte, in Florenz angefangen, wurde erst nach seiner Rückkehr in Amerika vollendet. Im J. 1855 begann er sein Hauptblatt, Plymouth Rock, 1620, nach Peter F. Rothermel, dem er bis zum J. 1869 alle Zeit widmete, die ihm geschäftliche Aufträge liessen. A. übt mit Vorliebe die Linienmanier und ist ohne Zweifel einer der besten Stecher, welche Amerika noch hervorgebracht hat. Leider ist es ihm nicht vergönnt gewesen, wie er es wol gewünscht hätte, seine Kunst öfter an grösseren Werken zu beweisen. Viele seiner kleinen Porträtköpfe, deren er eine grosse Anzahl gestochen, sind von sehr tüchtiger Ausführung. Auch seine Arbeiten für Banknoten gehören zu dem Besten was in diesem Genre geliefert worden ist.

Als seine besten Blätter sind zu nennen:

1) Franklin. Nach Duplessis (1836. Das Original befindet sich jetzt in der Bostoner Stadtbibliothek). Fol.

2) George Washington. Nach dem Gemälde von Gilbert Stuart, im Athenaeum Boston. Um 1843 gestochen. Fol.

3) James Graham. Nach G. P. A. Healy (1845).

4) Oliver Wolcott. Nach Trumbull (1846). Fol.

5) Abbot Lawrence. Nach G. P. A. Healy. Bez.: Joseph Andrews & J. Kelly, Letzterer ein Irländer, den A. zeitweise als Gehülfe zuzog. Für die Whig Review (1849). Fol.

6) Z. Taylor, Präs. der Ver. St. Ganze Figur. Kopf ausgeführt, Körper skizzirt (1848). Fol.

7) John Quincy Adams, Präsident der Ver. St. Nach G. P. A. Healy. Kupferstich, grösster Porträtstich des Künstlers. Fol.

7a) Daniel Webster, Präsident der Ver. Staaten. Ganze Fig. Nach Chester Harting, gest. von Andrews u. H. W. Smith. Roy. Fol.

8) Mr. Sparks, amerik. Geschichtsschreiber. Nach einem unfertigen Porträt von Gilbert Stuart (1855). Fol.

9) Amos Lawrence. Nach Chester Harding. Fol.

10) Herzog von Urbino. Kupferstich. Nach Tizian. Fol.

11) Parson Wells and his wife. Umrißstich nach J. O. C. Darley. Aus der Folge der Illustrationen zu Judd's Margaret. Fol.

12) Mr. Dowse. Nach Moses Wight.

13) The Witch of Endor. Allston p. Mit Ch. Edw. Wagstaff gest. Schwarzk.

14) Pilgrim's Progress. Nach einer Zeichnung von H. Billings. Grösstes Blatt, 1857.

15) Plymouth Rock, 1620. Nach P. J. Rothermel. Hauptblatt, Ende 1869 vollendet.

Auch für illustrirte Werke hat Andrews mancherlei gestochen, darunter:

16—21) 6 Porträts in »Galeries historiques de Versailles« (1840 in Paris).

22) Eine Anzahl Illustrationen für die Globe edition von Dickens' Werken. Nach J. O. C. Darley. Nach Mittheilungen des Künstlers.

S. R. Köhler.

Andrews. James Andrews, Blumen-Zeichner und -Maler dieses Jahrh. in England. Nach seinen Zeichnungen:

1) Flora's Gems or the Treasures of the Parterre. 12 Blumensträusse nach der Natur gez. und kol. Mit poet. Text von L. A. Twamley. London 1830. Fol.

2) The Floral Magazine (Zeichnungen von Gartenblumen). Die Illustr. von Walter Fitch und J. Andrews. Text von Moore und Dombrain. 3 Bde. London 1861. Imp. 8.

*

Andria. Tucius de Andria (Tuccio di Andrea) hoc pinxit opus 1487: diese Inschrift trug eine Vermälung der hl. Katharina mit den Bildnissen der Schutzpatrone, welche sich noch gegen Ende des vorigen Jahrh. in der Kapelle Raimondi in der Kirche S. Giacomo zu Savona (Gebiet von Genua) befand. Auch die Fresken der Seitenwände der Kapelle zeigten die Hand desselben Malers. Von ihm ferner ist eine noch erhaltene, aber stark übermalte Altartafel, Jungfrau mit Kind und vier Heiligen, im Dom daselbst, bez. Tucius de Andrea de Apulia hoc pinxit MCCCCLXXVII; nach Crowe und Cavalcaselle eine ziemlich rohe Arbeit in umbrisch-sienesischer Art. Endlich wird ihm noch, wie es scheint mit Grund, eine Predelle mit Christus inmitten der Apostel im Louvre zugeschrieben, die wahrscheinlich auch aus jener Kirche zu Savona stammt. Von diesem Meister finden sich sonst keine Nachrichten.

s. (Ratti) Descrizione dello Stato Ligure. p. 39. — Mündler, Essai d'une Analyse etc. p. 26. — Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in North Italy. II. 106.

*

Andriani. Andriani, Radirer um 1763, vielleicht bloss Dilettant.

Eine Dame, rückwärts gesehen, in einer Landschaft spazierend, dabei ein Windhund. Auf einer Rolle: La fidelité me conduit und unten: Son tres humb. Ser. Andriani inv. et sculp. an. 1763. gr. 8.

s. Ottley, Notices.

W. Schmidt.

Andrić. Alois Andrić, Maler, geb. zu Sebenico in Dalmatien den 17. Jan. 1832, † ebenda 1864. Sohn eines armen Wachsziehers und Handlungslehrling, beschäftigte er sich zunächst als Autodidakt mit Zeichnen und Malen. Einige dieser Versuche kamen dem Maler Salghetti in die Hände, der ihn nun erst selbst unterrichtete und dann für seine weitere Ausbildung in der Akademie zu Wien sorgte. Doch musste A. von hier seiner Gesundheit halber nach Venedig. Sein Bild, hl. Nikolaus ein junges Mädchen mit ihrem Vater segnend (Ausstellung von 1852), fand sowol in Wien als in Venedig Anerkennung. — Die hinterlassenen Arbeiten des jung verstorbenen Künstlers sind im Besitze des Malers Salghetti zu Zara.

s. Kukuljević, Slovnik umjetnikah jugoslovenskih.

Kukuljević.

Andries. Michael Andries, Miniaturmaler aus Holland, hielt sich um 1748 in Stockholm auf, von welchem Jahre zwei hübsche kleine Gouachegemälde datirt sind, jetzt in Hammer's Museum daselbst befindlich. A. reiste im April 1749 nach Amsterdam zurück. Keine weiteren Nachrichten.

Nach archivalischen Notizen.

Eichhorn.

Andriessen. A. Andriessen, holländischer Porträtmaler des 17. Jahrh., dessen Lebensverhältnisse unbekannt sind. Heineken zufolge wurden nach ihm von Koningh mehrere Bildnisse friesischer Fürsten gest., darunter:

Udalricus comes Dominus Frisiae. Gest. von C. Koningh.

s. Heineken, Dict.

J. E. Wessely.

Andriessen. Hendrick Andriessen, Maler, im 17. Jahrh. geb. zu Antwerpen: wahrscheinlich derselbe Meister, dessen Taufakt mit dem Datum des 23. Okt. 1607 Th. Van Lerius in der Kirche Ste Walburge daselbst aufgefunden hat. Die wenigen Nachrichten, welche wir von ihm haben, hat uns C. de Bie überliefert. Dieser berichtet, dass A. den Beinamen Mancken Heyn (der Hinkende) hatte und dass die Mehrzahl seiner Gemälde unbelebte Gegenstände in geschmackvoller Anordnung und feiner Ausführung darstellten. † (nach de Bie) in Seeland 1655. Descamps hat diesen Notizen als Geburtsjahr 1600 hinzugefügt, allein offenbar ohne dafür einen Beleg zu haben. Auch scheint diese Angabe schon desshalb nicht richtig, weil ein Hendrick Andrisen erst 1637 oder 1638 sich als Lehrling in die Antwerpener Lukasgilde eingetragen findet (der dann freilich auch kaum der 1607 getaufte Andriessen sein kann?). Das Jahr seiner Aufnahme als Meister in dieselbe ist nicht angegeben. Von den Gemälden des Künstlers bis jetzt keines bekannt.

s. C. de Bie, Het Schilder-Boeck. p. 176. — Descamps, La Vie des Peintres Flamands. II. 42. — Immerzeel, De Levens en Werken etc. — Baikema, Biographie des Peintres Flamands et Hollandais. — Biographie nationale (de Belgique). I. — Van Lerius et Rombouts, De Liggeren. I. 93. 96.

Alex. Pinchart.

Andriessen. Jurriaan, Anthonie und Christiaan Andriessen, Maler und Zeichner.

Jurriaan Andriessen, geb. zu Amsterdam den 12. Juni 1742, † daselbst den 31. Juli 1819, war Schüler von A. Elliger, J. M. Quinkhardt und der Amsterdamer Zeichenakademie. Er malte Tapeten für vornehme Wohnungen und Dekorationen für das Amsterdamer Theater. Ueberdies war er ein guter Theoretiker und desshalb als Lehrer in der Kunst sehr gesucht. Manchmal schilderte er auch Historien- und Genrestücke, die auf früheren Ausstellungen angetroffen worden. Seine Zeichnungen fanden Aufnahme in verschiedene Sammlungen, so in die von Teyler's Genossenschaft zu Haarlem.

Selbstbildniss. Von ihm gemalt und gezeichnet. Gest. von R. Vinkeles, 1765. Auf einem Bl. mit denen des Stechers und Isaak Schmidt's. In der gleichen Weise und in dems. Format, wie die in van Gool's Nieuwe Schouburg. 1750—1751. 8.

Selbstbildniss im 70. Jahr. Gest von J. E. Marcus 1812.

Anthonie Andriessen, sein Bruder, geb. zu Amsterdam den 23. Januar 1746 † daselbst 19. Nov. 1813, lernte bei Jurriaan und wurde wiederholt von der Amsterdamer Zeichenakademie für seine schön gezeichneten Akademiestücke mit dem Preis ausgezeichnet. Oefter half er seinem Bruder in der Staffirung an dessen Werken, und deutete dann seine Mitwirkung durch das Monogr. oder die Initialen A. A. an. Er malte Landschaften mit histor. Staffage, auch Szenen aus dem Volksleben.

Christiaan Andriessen, der Sohn und Schüler Jurriaan's, geb. den 14. Januar 1775 zu Amsterdam. Er erhielt wiederholt sowol an der Akademie zu Amsterdam als durch die Gesellschaft »Felix Meritis« die silberne und goldene Medaille. Er malte Historie, Genre, Landschaften, Stadtprospekte und hie und da Bildnisse.

Im J. 1805 studirte und kopirte er in der Düsseldorfer Galerie. Seine Zeichnungen, in Kleve und Umgegend verfertigt, und ein trefflich und ausführlich gemaltes Panorama von Amsterdam zeugen von einem gewissenhaften und fleissigen Talent.

s. Van Eynden und v. d. Willigen, Gesch. der Vaderl. Schilderkunst. III. 12. 14. 185; Aanhangsel p. 213. — Immerzeel, De Levens en Werken etc. I. — Chr. Kramm, De Levens en Werken I. — Nagler, Monogr. I. No. 97.

T. van Westrheene.

Andrieu. Bertrand Andrieu (nicht Andrieux), französischer Stempelschneider, geb. 4. Nov. 1761 zu Bordeaux, † zu Paris 10. Dez. 1822. Sein Lehrer war ein Wappenstecher zu Bordeaux, Namens André Laveaux; nachdem er, von seinem Vater zum Siegelstecher bestimmt, unter diesem sich technisch geübt hatte, kam er 1788 nach Paris. Hier fertigte er 1789 zwei Schaumünzen, wahrscheinlich seine ersten, die eine auf die Eroberung der Bastille (s. Verz. No. 1), die andere auf die Ankunft Ludwig's XVI. in Paris (No. 2); es scheint, dass ihr andere Revolutions-Medaillen folgen sollten, doch kam nur noch eine davon zur Ausführung (No. 3). Dagegen sollte A., indem sich sein keineswegs gewöhnliches Talent nach der durch David eingeleiteten neuen klassischen Kunstrichtung ausbildete, der vornehmste Medailleur der kaiserlichen Epoche werden. Die Schaumünze auf die Schlacht von Marengo, die er im J. 1801 fertigte, gründete sofort seinen Ruf und wurde damals als ein mustergültiges Zeugniss von dem neuen Aufschwung der Kunst angesehen; sie gilt auch heute noch für eine der besten Medaillen-Arbeiten jener Zeit. Die Korrektheit der Zeichnung, die Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit der Ausführung nicht bloss im Figürlichen, sondern auch in allem Beiwerk, Eigenschaften, welche bei Andrieu durchweg hervortreten, sind anzuerkennen; es zeigt sich überall Verständniss der Form und eine bemerkenswerthe Geschicklichkeit sie wiederzugeben. Allein natürlich gilt von diesem wie von allen übrigen Werken des Meisters, was von der kaiserlichen, das klassische Vorbild in eine akademische Formel einzwängenden Kunst unter David überhaupt gilt. Es ist ein ebenso kaltes, als pomphaftes Spiel mit den antiken Formen, die in ihrer ächten Schönheit doch nicht verstanden sind.

A. war fernerhin berufen, die Mehrzahl der denkwürdigen Momente der kaiserlichen Regierung — auch solche kleinerer Gattung — durch Denkmünzen zu verherrlichen; er stand an der Spitze der namhaften Stempelschneider dieser Epoche, und ihm daher fielen die grössten Aufgaben zu. Seine Profilköpfe des Kaisers, lebendig und in edler Form wiedergegeben, wurden als der allgemein gültige Typus auch auf der Mehrzahl jener Schaumünzen angebracht, deren Revers von anderer Hand war. Ueberhaupt haben seine Medaillen ein mehrfaches Interesse: ihre Sammlung ist ein sprechendes Zeugniss für den merkwürdigen Verlauf des Kaiserreichs, wie andrerseits die allegorische und der Antike abgesehene Darstellungsweise ein bedeutsames kulturgeschichtliches Bild dieser Zeit gibt. — Nach dem Sturze Napoleon's war A. auch für die restaurirten Bourbons thätig; doch war damals seine eigentliche Zeit abgelaufen, und er fertigte nur wenige Denkmünzen für diese neue Periode, in die er nicht mehr passte.

Von den vielen Medaillen des Künstlers erwähnen wir nur die bedeutenderen ausführlicher.

1) 1789. Eine Menge bewaffneten Volkes belagert die Bastille. Legende: SIÈGE DE LA BASTILLE. Exerge: PRISE PAR LES CITOYENS DE LA VILLE DE PARIS LE 14 JUILLET 1789. Bez.: andrieu. f. — Ohne Revers.

Trésor de Numismatique. Rév. française. Taf. 6 No. 5.

Davon eine Kopie. Exerge: EPOQUE DU 14 JUILLIET 1789 DEDIE AUX PATRIOTES.

2) Eine Menge Volks umringt die Kutsche Ludwig's XVI. auf dem Platze Ludwig's XIV. Legende: LA NATION A CONQUIS SON ROI. Exerge: ARRIVÉE DU ROI A PARIS LE 6 OCTOBRE 1789. Bez.: ANDRIEU F. No. 2 (was auf eine beabsichtigte Fortsetzung hindeutet, s. Text).

Trésor de Numismatique. Rév. française. Taf. 13. No. 1.

3) 1790. Nackter stehender Mars, sich auf eine Lanze stützend, mit Beiwerk. Legende: ANNIVERSAIRE DE LA PRISE DE LA BASTILLE. Exerge: CELÉBRÉ LE 14 JUILLET 1790. — Ohne Revers. — Zur Jahresfeier der Einnahme der Bastille. Grösste Medaille der Revolutionszeit.

Trésor de Numismatique. Rév. française. Taf. 22. No. 4.

4) 1801. Büste Napoleons nach rechts zwischen Waffen und Fahnen, auf einem Sockel, welche in einem Basrelief in vielen kleinen Fig. die Schlacht von Marengo darstellt. Legende: BONAPARTE PREMIER CONSUL DE LA RÉPUBLIQUE FRANSE. Exerge: BATAILLE DE MARENGO LE XXI PRAIRIAL AN VIII. Bez.: ANDRIEU F.

Trésor de Numismatique. Rév. française. Taf. 76. No. 7.

Die folgende Nummer sollte den Revers bilden; doch scheint sich kein Exemplar zu finden, das beide, Avers und Revers, hätte.

5) 1801. Napoleon zu Pferde mit den Blitzen in der Hand die Felsen vor sich niederschmetternd. Exerge: PASSAGE DU GD ST BERNARD LE XXV FLOREAL AN VIII. Bez.: ANDRIEU F.

Trésor de Numismatique. Rév. française. Taf. 77. No. 3.

6) 1801. Bonaparte als Consul, Büste zur Rechten. Legende: BONAPARTE PREMIER CONSUL DE LA REPUBLIQUE FRANSE. — Revers: Weibliche Figur des Friedens. Legende: PAIX DE LUNEVILLE. Exerge: LE XX PLUVIOSE AN IX. — Bez.: ANDRIEU F.

Trésor de Numismatique. Rév. française. Taf. 82. No. 4.

7) 1804. Napoleon als Kaiser, Büste zur Rechten mit Lorbeerkranz und im grossen kaiserl. Ko-

stüm. Legende: NAPOLEON EMPEREUR. Bez.: ANDRIEU F. — Ohne Revers.

Trésor de Numismatique. Empire. Taf. 1. No. 1.

8) 1805. Napoleon als Kaiser. Kopf mit Lorbeerkranz zur Linken. Legende: NAPOLEON EMPEREUR. Bez. ANDRIEU F. — Ohne Revers. — Zur Kaiserkrönung Napoleon's.

9) 1805. Josephine als Kaiserin. Büste mit Diadem zur Rechten. Legende: JOSEPHINE IMP. ET REINE. Bez. ANDRIEU F. — Ohne Revers.

Trésor de Numismatique. Empire. Taf. 7. No. 12 u. 13.

10) 1805. Büste Napoleon's zur Rechten. Legende: NAPOLEON EMP. ET ROI. — Revers: Kaiser Franz II. von Oesterreich in antiker Gewandung dem ihm gegenüberstehenden ebenfalls antik kostümirten Kaiser Napoleon die Hand bietend. Exerge: ENTREVUE DE L'EMP. NAPOLEON ET DE L'EMP. FRANCOIS II. A URCHITZ LE 4. DÉCEMBRE MDCCCV. — Bez. ANDRIEU. F. DENON D.

Trésor de Numismatique. Empire. Taf. 10. No. 1.

11) 1806. Büste Napoleon's zur Rechten. Legende: NEAPOLIO IMPERATOR REX. — Revers: Napoleon zu Pferde, antik gewandet, sprengt über die gefallenen Feinde weg. Legende: BORUSSI DIDICERE NUPER. Exerge: EXERCITV AD IENAM DELETO. XIV OCTOB. MDCCCVI. Bez. ANDRIEU F. — Zur Schlacht von Jena.

Trésor de Numismatique. Empire. Taf. 14. No. 8.

12) 1807. Lorbeerbekränzter Kopf Napoleon's. Mit der Legende: NAPOLEON EMP. ET ROI. — Revers: Amor dem rechts sitzenden Hymen Blumen reichend. Exerge: I. NAPOLEON. C. DE WÜRTEMBERG; ein strahlendes N und MDCCCVII. Bez. ANDRIEU F. DENON D. — Zur Vermälung des Jerôme Napoleon mit der Prinzessin Katharina von Würtemberg.

Trésor de Numismatique. Empire. Taf. 21. No. 9.

13) 1809. Büste Napoleon's zur Rechten. Legende: NAPOLEON EMP. ET ROI. — Revers: Der Gott des Tibers mit Füllhorn und Steuerruder auf seiner Urne liegend zu den Füssen des Kapitols. Exerge: AQUILA REDUX MDCCCIX. Bez. ANDRIEU F. DENON D. — Zur Vereinigung der römischen Staaten mit dem Kaiserreich.

Trésor de Numismatique. Empire. Taf. 32. No. 1.

14) 1809. Avers wie vorher. — Revers: Napoleon, ganze nackte Figur mit zurückgeworfener Chlamys, mit der Rechten einen Olivenzweig auf einen Altar niederlegend, mit einer Fackel in der Linken einen Haufen Kriegsgeräthe anzündend. Exerge: PAIX DE VIENNE MDCCCIX. Bez. ANDRIEU F. D. D. — Zum Wiener Frieden.

Trésor de Numismatique. Empire. Taf. 34. No. 1.

15) 1810. Die vereinigten Büsten von Napoleon und Marie Louise zur Linken. Bez. ANDRIEU FECIT. — Ohne Revers. Sehr gross. — Zur Vermälung des Kaisers.

Trésor de Numismatique. Empire. Taf. 42. No. 1.

16) 1811. Die vereinigten Köpfe von Napoleon und Marie Louise zur Rechten. — Revers: Kopf des jungen Königs von Rom zur Linken. Legende: NAPOLEON FRANCOIS JOSEPH CHARLES ROI DE ROME. Unten: XX MARS MDCCCXI. Gez. ANDRIEU F. — Zur Geburt des Königs von Rom.

Trésor de Numismatique. Empire. Taf. 49. No. 3.

17) 1811. Der Kaiser hebt den jungen König von Rom in die Höhe, um ihn dem Volke zu zeigen. Mit der Legende: BAPTEME DU ROI DE ROME. — Revers: Die Wappen von 49 Städten mit den Namen. Legende im Felde: A L'EMPEREUR LES BONNES VILLES DE L'EMPIRE. — Zum Andenken an die Zusammenkunft der Maires von 49 Städten in Paris zur Beglückwünschung des Kaisers bei der Geburt des Königs von Rom. Sehr gross.

Trésor de Numismatique. Empire. Taf. 50. No. 13.

18) 1815. Die vereinigten Köpfe Napoleon's, des jungen Königs von Rom und der Marie Louise. — Revers: Napoleon in Uniform, ein Bauer, der die Arme gegen ihn ausstreckt und ein präsentirender Grenadier. Exerge: RETOUR DE L'EMPEREUR MARS MDCCCXV. Bez. ANDRIEU F. DENON DIR. — Zur Rückkehr Napoleons von der Insel Elba.

Trésor de Numismatique. Empire. Taf. 54. No. 4.

Von den übrigen Denkmünzen Andrieu's sind noch anzuführen:

19) 1802. Zum allgemeinen Frieden. — 20) 1803. Zur Friedensvermittlung zwischen den Schweizerkantonen. —21) 1803. Zur Errichtung der Handelskammer zu Avignon. — 22) 1803. Dem Wolthäter Frankreichs (Locupletatori Galliae). — 23) 1804. Zur Stiftung der Pariser Handelskammer. — 24) 1804. Zur Einführung der Impfung (mit Aeskulap, der die Venus von Medici unter seinen Schutz nimmt). — 25—27) 1804. 3 verschiedene Denkmünzen zur Errichtung des Antiken-Museums im Louvre. — 28) 1804. Zur Errichtung der Handelskammer in Amiens. — 29) 1805. Napoleon als König von Italien. — 30) 1805. Anrede Napoleon's an die Soldaten auf der Lechbrücke. — 31) 1805. Zum Frieden von Presburg. — 32) 1805. Zum Bau der Rhonebrücke. — 33) 1806. Zum Friedensschluss mit dem König von Sachsen. — 34) 1807. Zur Eroberung von Schlesien. — 35) 1807. Zur Wiederherstellung der Freiheit Danzig's. — 36) 1807. Zur Allianz mit Würtemberg. — 37) 1808. Besuch des Kaisers in Toulouse. — 38) 1809. Zur Vollendung des Kanals von Ourcq. — 39) 1810. Besuch des bayrischen Königspaars in der Pariser Münze. — 40) 1810. Büste der Kaiserin Marie Louise. — 41) 1812. Zur Einnahme von Wilna.

Endlich noch unter den restaurirten Bourbonen: 42) 1817. Wiedererrichtung der Statue Heinrich's IV. — 43) Vermälung des Herzogs von Berry. — 44) Tod des Herzogs von Bordeaux.

Andrieu hat auch folgende Blätter in Stahl gestochen:

1) Napoleon Franz Joseph Karl, Herzog von Reichstadt, als Kind. Büste. Denon del. 4.
2) Kopf des Homer in einem Medaillon.
3—15) 13 Vignetten für die Ausgabe Virgil's bei Didot. Paris 1797 (an VI).
16—33) 18 Bll. diverse Vignetten.

Wahrscheinlich noch von ihm:

34) Engel mit Getreidegarbe. Rad. qu. 4.

s. noch (ausser Trésor etc.) Schlichtegroll, Numismatische Annalen. 1806. pp. 49 f. — Landon, Annales du Musée. Salon von 1808. — Morgenblatt, Stuttgart. 1810, 1811, 1812. passim.

*

Andrieu. Jean-Pierre Andrieu, Maler, geb. zu Penouillet (Haute-Garonne) den 12. Dez. 1821, Schüler von Delacroix. Er hat in dessen koloristischer Manier in den sechziger Jahren verschiedene Bilder (worunter moderne Kriegsszenen), auch dekorative Malereien ausgestellt. Von ihm ist auch die Restauration der Malereien Delacroix's in der Galerie d'Apollon im Louvre.

s. Bellier de la Chavignerie, Dict.

*

Andringa. Tjeerd Andringa, Maler, Sohn eines Handwerkers, geb. 29. Juni 1806 zu Leeuwarden in Friesland. Als er, bei einem Goldschmied in die Lehre gegeben, entschiedene Fähigkeiten zum Zeichnen an den Tag legte, bewirkte sein Meister, dass er als Schüler bei dem Maler W. B. van der Kooi eintreten konnte. Weitere Unterstützung machte ihm dann möglich, unter dem Maler C. Kruseman im Haag seine Studien fortzusetzen, sowie im J. 1821 die Akademie zu Amsterdam zu besuchen. Bald hatte er mit Bildnissen und Genrebildern, die er ausstellte, einigen Erfolg, starb aber in der Blüte des Alters an der Schwindsucht den 7. Juni 1827. — Sein Bildniss, von ihm selbst gemalt, befindet sich im Saal des Archivs zu Leeuwarden.

Notizen von Eekhoff, Archivist von Leeuwarden. — s. Immerzeel, De Levens en Werken etc. — Van der Aa, Biographisch Woordenboeck. I. 296.

Alex. Pinchart.

Nach ihm gestochen:

Dan. Matth. Kaakebeen, Prediger, † 1835. Gest. von J. P. Lange. 8.

* *

Andrioli. Girolamo Andrioli, wenig gekannter Maler von Verona um 1600, Schüler des Brusasorci, von dem auch in seiner Vaterstadt nichts mehr erhalten zu sein scheint. Ein Hauptbild von ihm war in der nicht mehr erhaltenen Kirche S. Caterina di Siena: Madonna mit Engeln in den Wolken, unten die hh. Domenikus und Nikolaus, bezeichnet mit dem Namen des Meisters und dem Datum 1606. Eine Geburt Mariä war noch 1719 in S. Maria Antica; die Kirche ist noch vorhanden, das Bild aber verschwunden. Noch ein paar andere Bilder in jetzt aufgehobenen oder abgerissenen Kirchen werden erwähnt.

s. Bart. dal Pozzo, Le Vite de' Pittori etc. Veronesi. p. 144. — Ricreazione Pittorica etc. di Verona. Verona 1720. pp. 54. 207. 252.

*

Andriolo. Andriolo (auch Andreolo), tagliapetra d. i. Steinmetz, von Venedig, Baumeister und Bildhauer, baute laut Kontrakts von 1372 für den Marchese Bonifazio de' Lupi von Soragna die gothische Kapelle S. Giacomo maggiore in S. Antonio zu Padua, die jetzt S. Felice heisst, nachdem die Gebeine des hl. Felix 1503 dorthin versetzt worden. Er verpflichtete sich dabei unter andern, fünf Heiligenbilder mit eigener Hand auszuführen, die jedoch nicht von erheblichem Kunstwerth sind. Auch die Arca oder das Heiligengrab zur Linken dieser Kapelle, so wie das Grabmal des Bonifazio de' Lupi von 1389 auf der andern Seite derselben scheinen von seiner Hand zu sein. Die Figuren in allen diesen Skulpturen sind in der Gewandung nicht schlecht, im Uebrigen aber leblos.

Aus derselben Schule, wie Andriolo, sind mehrere Paläste in Padua hervorgegangen, namentlich der Palast Mandruzzato. Auch in Venedig weisen einzelne Baulichkeiten auf die gleiche Kunstweise; besonders einzelne Theile an verschiedenen Gebäuden, die im Ganzen anderen Richtungen angehören, wie z. B. an den Palästen Contarini-Fasan und Cà d'Oro, an S. Giovanni e Paolo, S. Maria del' Orto und das Fenstermaßwerk an den beiden Palästen Giustiniani.

s. Gualandi, Memorie Originali Italiane etc. S. VI. 135—152, wo der Vertrag des Andriolo mit dem Marchese Lupi abgedruckt ist. — Kunstblatt, Stuttgart. 1847. p. 103. — Schnaase, Gesch. der bild. Künste. VII. 499. — Gonzati, La Basilica di S. Antonio etc. I. 173. CVII. II. 73. 93. — Perkins, Italian Sculptors. p. 185. — Mothes, Geschichte der Baukunst etc. Venedigs. I. 228. 256.

Fr. W. Unger.

Andriot. François Andriot, französischer Kupferstecher, blühte in der letzten Hälfte des 17. Jahrh. und übte seine Wirksamkeit in Rom und Paris. Wir haben von diesem Künstler historische und andere Kupferstiche nach einigen der grössten Maler. Er arbeitete hauptsächlich mit dem Grabstichel in der Manier des François de Poilly, aber ohne die kraftvolle Wirkung und genaue Zeichnung, die wir in den Werken dieses berühmten Meisters antreffen. Seine Figuren sind steif gezeichnet, besonders in den Extremitäten, und seine Art zu stechen ist hart und unharmonisch. Obschon er dem Geist und Charakter seiner Vorbilder wenig treu geblieben, wurden dennoch seine Blätter theilweise geschätzt und haben noch jetzt ein gewisses Interesse.

s. Heineken, Dict. — Huber und Rost, Handbuch. VII. 374. — Leblanc, Manuel.

1) Die Marter der Makkabäer. Nach A. Dieu. gr. qu. Fol.

I. Mit den Namen der Künstler.

II. Mit diesen Namen und folgender Verlagsadresse: A Paris chez la veuve Gantrel et Alex. Lenfant son fils.

2) Esther vor Assuerus. Nach S. Guillebault. gr. qu. Fol.
   I. Mit den Künstlernamen und der Adresse des Verlegers Gantrel.
   II. Der Name des Verlegers ist ausgelöscht.
3) Die Verkündigung, zwei halbe Figuren. Nach C. Maratti. A Paris, chez Vallet. qu. Fol.
4) Das Christuskind in der Krippe, von sechs Engeln angebetet. Nach S. Guillebault. A Paris, chez Vallet. gr. qu. Fol.
5) Die hl. Jungfrau reicht dem Christuskinde die Brust; dabei ein anbetender Engel. Nach Guido Reni. Halbe Figur in einem Oval. qu. Fol.
6) Maria sitzend und auf dem Schoße das Christuskind haltend, welchem der kleine Johannes eine Rose überreicht. Nach Rafael. Oval. A Paris, chez Vallet, Graveur du Roi. gr. Fol.
7) Maria, die Hände auf der Brust gefaltet. Nach Louis de Boullogne. Brustbild in einem Oval. Steph. Gantrel excudit. gr. Fol.
8) Maria mit dem Jesuskinde auf den Armen; dabei die knieende hl. Margaretha und der Erzengel Michael. Nach einem Gemälde Tizian's im Geschmack des Giorgone oder vielmehr nach diesem Meister. Ohne alle Künstlernamen. A Paris, chez Vallet. qu. Fol.
9) Die hl. Jungfrau auf einem Wolkensitz, die Füsse auf einem von der Schlange umwundenen Halbmond. Nach S. Guillebault. A Paris, chez Vallet. gr. qu. Fol.
10) Die hl. Familie. Nach S. Guillebault. In der Mitte sitzt Maria; vor ihr steht das Christuskind und hat in den Händen das Rohrkreuz, welches ihm der kleine Johannes verehrt. Links von der hl. Jungfrau die hl. Anna; rechts Joseph mit Lesen beschäftigt. A Paris, chez Vallet. gr. qu. Fol.
11) Die hl. Familie. Nach S. Guillebault. In der Mitte sitzt Maria und hat neben sich auf einem Kissen das Jesuskind; links kniet Joseph; rechts die hl. Anna auf den Knien und Joachim stehend. Oben in den Wolken Gott Vater und der hl. Geist. A Paris, chez Vallet. Ohne Namen des Stechers. gr. qu. Fol.
12) Die Hochzeit zu Cana. Nach S. Guillebault. gr. qu. Fol.
   I. Mit den Künstlernamen.
   II. Mit diesen Namen und der Adresse des Verlegers Gantrel.
13) Jesus und die Samariterin. Nach N. Poussin. gr. qu. Fol.
14) Christus mit Dornen gekrönt, zwischen zwei Kriegsknechten, von welchen ihm einer ein Rohr hinhält. Nach Domenichino. Halbe Fig. in einem Oval. gr. qu. Fol.
15) Die Dornenkrönung. Nach Annibale Caracci. Christus und zwei Kriegsknechte, wovon der eine ihm die Dornenkrone auf den Kopf drückt. Halbe Fig. in einem Oval. A Paris, chez Vallet. qu. Fol.
16) Der ungläubige Thomas. Nach E. Lesueur. Ohne Namen des Stechers. A Paris, chez Est. Gantrel. gr. qu. Fol.
17) Der Tod der Saphira. Nach N. Poussin. gr. qu. Fol.
   I. Mit den Künstlernamen.
   II. Mit diesen Namen und der Adresse des Verlegers E. Gantrel.
18) Ambrosius, Erzbischof von Mailand, durch göttliche Offenbarung benachrichtigt von dem Ort, wo die Körper der hh. Märtyrer Gervasius und Protasius beerdigt sind, lässt dieselben ausgraben und nach der Basilika Fausta hinbringen. Nach Phil. de Champagne. A Paris, chez Est. Gantrel. gr. qu. Fol.
19) Gregor der Grosse. Er kniet vor seinem Betpulte in einer Kapelle; die drei andern Kirchenlehrer erscheinen ihm auf Wolken. Nach Phil. de Champagne. qu. Fol.
20) Catherine Fontaine, Nonne. Halbe Fig., ein brennendes Herz in der Rechten. Nach Brileau. Oval, mit einer Unterschrift von 6 Versen. Verlegt von N. Caillou. 4.
   Die Platte noch in der Calcographie des Louvre.
21) Giovanni Everardo Nitardo, Kardinal, Jesuit, Spanier. Nach J. de Laborde. Brustbild, $^3/_4$ rechts. Oval. Gestochen in Rom 1672. 4.
   I. Bloss mit den Künstlernamen, die auf einer Tafel unter dem Oval eingeritzt sind.
   II. Mit dem Namen des abgebildeten Kardinals auf jener Tafel, und mit der Adresse des Verlegers J. J. de Rubeis in Rom.
   III. Mit dem Datum des Todes der dargestellten Person: Obijt die Februarij 1681.
22) Drei Platten für die Sammlung antiker und moderner Statuen, die bei Rossi in Rom erschien: Raccolta di Statue antiche e moderne data in luce da Domenico de Rossi. In Roma, 1704. Fol. 161 Platten.
23) Eine geflügelte weibliche Figur, sitzend bei einem Wappenschilde, auf welchem das Wappen Colbert's abgebildet ist. Titelkupfer in: Bellori, Vite de' Pittori etc. Gest. in Rom. 8.

E. Kolloff.

Androbios. Androbios malte den Taucher Skyllis, wie er die Anker der Persischen Flotte (des Xerxes) abschneidet: Plin. XXXV. 139; vgl. Herodot. VIII. 8; Pausanias X. 19, 1. Die Zeit des Künstlers ist unbekannt.

H. Brunn.

Androbulos. Androbulos, Erzbildner, nach Plinius XXXIV. 86 bekannt durch Philosophenstatuen.

B.

Androkydes. Androkydes, Maler aus Kyzikos, wird von Plinius XXXV. 64 unter den Zeitgenossen und Nebenbuhlern des Zeuxis, Parrhasios, Timanthes und Eupompos genannt. Nach Plutarch (Pelop. 25) war er 379 v. Chr. in Theben mit einem Schlachtbilde beschäftigt, in welchem Pelopidas und Epaminondas zu den Hauptfiguren gehörten, vielleicht einer Darstellung des Kampfes, in welchem Epaminondas mit eigener Lebensgefahr den schwer verwundeten Pelopidas vertheidigte (vgl. c. 4). Ausserdem wird von ihm ein Bild der Scylla erwähnt, in dem er als Liebhaber von Fischen diese mit besonderer Vorliebe ausgeführt hatte: Plutarch, Quaest. symp. IV. 2 und 4; Athen. VIII. 341 a.

H. Brunn.

Andron. Andron, wahrscheinlich Thebaner und Sohn des Gorgidas (vgl. Acklidas), wird von Tatian (or. in Gr. 53, p. 119 Worth) als Künstler einer Statue der Harmonia genannt.

B.

Andronikos. Andronikos aus Kyrrhos in Macedonien oder in Syrien, ist der Erbauer des noch grösstentheils erhaltenen sogenannten Thurmes der Winde in Athen: Varro, de r. r. III. 5; Vitruv. I. 6, 4. Auf jeder der acht Seiten des Baues ist einer der acht Hauptwinde personifizirt in Relief dargestellt. Auf der Spitze befand sich ein beweglicher eherner Triton, der mit einer Ruthe in der Rechten die Windrichtung anzeigte. Ausserdem aber war das Gebäude eingerichtet, um bei hellem Wetter als Sonnen-, bei trübem und bei Nacht als Wasseruhr zu dienen: Stuart, Ant. of Athens I. ch. 3; Millin, Gall. myth. pl. 75—77. Ueber die Zeit der Erbauung fehlen bestimmte Angaben. Der Stil der Reliefs weist auf die alexandrinische Epoche hin; und da nach Plinius N. H. VII. 215 eine ähnliche Verbindung von Sonnen- und Wasseruhr in Rom im J. 159 v. Chr. eingerichtet wurde, so hat Leake (Topogr. v. Athen p. 151 der Uebersetzung) vermuthet, dass auch der athenische Bau etwa in der nämlichen Zeit errichtet worden sei. Ob Andronikos daran auch als Architekt und Bildhauer, oder nur als Physiker und Astronom thätig war, lässt sich nicht bestimmen.

H. Brunn.

Androsi. Francesco Androsi. s. **Andreosi.**

Androsthenes. s. **Praxias.**

Andrпохоt. Familienname mehrerer französischer Architekten des 16. Jahrh., mit dem Beinamen Ducerceau.

Jacques Androuet Ducerceau, wahrscheinlich der älteste der Familie, Architekt und Kupferstecher.

I. Nachrichten von seinem Leben. A. als Baumeister.

Trotz der Bedeutung und Berühmtheit dieses Künstlers weiss man nicht nur über seine Lebensumstände, sondern auch über die von ihm ausgeführten Bauwerke so gut wie Nichts. Daher auch einer seiner neuesten Biographen zu dem Resultat kam, dass man ihn vor Allem in seinen hervorragenden Eigenschaften als erfindungsreichen Kupferstecher betrachten müsse, da die ihm zugeschriebenen Bauwerke nicht von ihm herrührten. Indessen ein grosser Architekt bleibt A. in allen Fällen, auch wenn er keinen einzigen Bau ausgeführt hätte, durch seine Bau-Zeichnungen. Darum nannte Jan Vredeman (in seiner Architectura, Antwerpen 1577) unter den grossen Baumeistern neben Vitruv und Serlio »den erfahrenen Jacobus Androuetius Cerceau«.

Weder der Tag seiner Geburt, noch der seines Todes sind bekannt. Nicht um 1520 (wie man früher annahm), sondern um 1510 scheint er das Licht der Welt erblickt zu haben; denn um 1550 hatte er, wie er selbst meldet (s. unter II), schon verschiedene Werke veröffentlicht und 1579 klagte er über sein vorgerücktes Alter (im 2. Bde. von: Les plus excellents Bâtiments de France). Auch der Ort seiner Geburt ist unbekannt; wahrscheinlich war er Paris, da ihn Lacroix du Maine in seiner Bibliothèque française (1584) einen Pariser nennt, was die allgemeine Annahme, er sei in Orleans geb., entkräftet. Derselbe Gewährsmann meldet, sein eigentlicher Familienname sei Androuet, dagegen Ducerceau ein Beiname gewesen, den man seinen Eltern gegeben, weil sie an ihrem Hause als Abzeichen einen Reif hängen hatten. Doch wenn auch nicht in Orleans geb., siedelte sich jedenfalls der Meister frühzeitig daselbst an, wie er auch den grössten Theil seines Lebens dort zubrachte. Es war wol die Heimat seiner Familie. — Die meisten seiner Werke tragen das Datum Orleans. Wahrscheinlich nahm er dort um 1546 oder 1547 seinen bleibenden Aufenthalt, als er von Italien zurückkehrte, wohin er Georg von Armagnac, Gesandten Franz I. in Venedig, seinen ersten Beschützer, begleitet hatte.

Letzterer Umstand weist darauf hin, dass A. am französischen Hofe Gönner hatte. Und in der That muss er später sowol bei Heinrich II. als bei Katharina von Medici in Gunst gestanden haben; Jenem widmete er 1559 den ersten Band seines Livre d'Architecture (s. Verz. der Stiche No. 45a), wobei er zugleich für empfangene Gunstbezeigungen seinen Dank aussprach, dieser die beiden Bände der Bastiments de France (s. Verz. No. 46a und b), welche sogar, wie die Dedikazion ergibt, im Auftrag und mit Unterstützung der Königin erschienen (1576 und 1579). Merkwürdig ist dieses Verhältniss insofern, als A. Protestant war und allen Anzeichen nach fest zu seinem Glauben hielt; es zeigt, dass man den Künstler in seinem vollen Werthe zu schätzen wusste. Doch befand er sich im J. 1579, als er den zweiten Band der Bastiments herausgab, in Montargis; er hatte sich also doch wol an diesen Ort, der Zufluchtsstätte der Reformirten, zurückgezogen, um den Kriegsunruhen und möglichen Verfolgungen zu entgehen. Sein letztes Werk, Le Livre des édifices antiques romains (Verz. No. 44) von 1584, ist dem Herzog von Nemours gewidmet; und da dieser 1585 zu Annecy bei Genf starb, so spricht Lübke nicht ohne Grund die Vermuthung aus, dass der Künstler sich ebenfalls dorthin oder nach Genf begeben habe und daselbst gestorben sei.

Jedenfalls ist die bisherige Angabe, dass A. erst 1614 gest. sei, unrichtig. Allerdings starb in diesem Jahre ein Jacques Andronet Ducerceau; allein es ist dies, wie neuerdings dargethan worden, ein anderer Meister, was schon daraus erhellt, dass demselben 1610 ein Kind geboren wurde (s. unten). Von diesem gleichnamigen, vielleicht verwandten Meister ist daher der ältere Androuet wol zu unterscheiden.

Wie bemerkt, ist uns keine bestimmte Nach-

richt von Bauwerken erhalten, welche A. ausgeführt hätte. Sicher sind nicht von ihm einige Häuser von Orleans, die man ihm bisweilen zugeschrieben, noch die Kirche von Montargis, noch der Ausbau des Grabmals Heinrich's II. zu St. Denis, das von Primaticcio begonnen und von Jean Bullant fortgesetzt wurde, noch endlich der Pont Neuf, der vielmehr ein Werk seines Neffen Baptiste ist (s. diesen). Es erscheint sonderbar, dass der Meister, der doch eine Zeitlang in der Gunst des königlichen Hofes stand, zu einer praktischen Thätigkeit für denselben kaum gelangt zu sein scheint; wenigstens fehlen für eine solche alle Zeugnisse, sowol Nachrichten als hinterlassene Werke. Doch mag dies zum Theil die konfessionelle Stellung des Künstlers erklären; deutlicher aber noch seine ausgebreitete Thätigkeit als Stecher, auf die er sich schon frühzeitig beschränkte (s. II).

Allein, was er als Baumeister gewesen, was er als solcher für seine Zeit vermocht und geleistet hat, erhellt mit voller Klarheit aus seinen architektonischen Zeichnungen; wobei freilich Manches, wie wir sehen werden, infofern in Abzug zu bringen ist, als es nicht eigene Erfindung des Meisters, sondern Kopie nach Anderen ist. Doch es kommt genug auf seinen Antheil, um ihm unter den ersten Architekten der späteren Renaissance-Epoche seinen Rang anzuweisen. Und dies, sowol was Erfindung, als Kenntniss der Antike und künstlerische Anordnung und Formgebung anlangt; wenn natürlich auch die barocken Formen, die überladenen bisweilen abenteuerlichen Kompositionen in der besonderen Spielart, welche der französischen Spätrenaissance eigen ist, bei ihm nicht fehlen. In seinen Werken von den antiken Triumphbogen und den Tempeln (Verz. No. 30 u. No. 33) zeigt sich, dass er die klassischen Formen mit Verständniss und zugleich mit maßvoller Freiheit anzuwenden weiss; dagegen lassen sich dafür nicht, wie Lübke meint, die perspektivischen Ansichten (Verz. No. 36) anführen, da diese nach Crechi kopirt sind. Andrerseits bewährt er überall einen ungemeinen Reichthum von Baugedanken, sowie ein grosses Geschick in der wirksamen Anordnung der Bauformen in der dekorativen Weise der Spät-Renaissance. Dabei laufen allerdings phantastische und wilde Formenspiele mit unter. Auch in der Mannigfaltigkeit der Grundpläne erweist sich A. als schöpferischen Meister, der für die verschiedenartigsten Zwecke und Raumbedingungen das Richtige zu treffen weiss. Ueberhaupt fasst er seine Aufgabe in der breitesten Weise; nicht nur für den Palast, auch für das gewöhnliche Wohnhaus zeichnete er Entwürfe von allen Arten und gemäss allen Ansprüchen. Wie er endlich für die Ornamentik die fruchtbarste Thätigkeit entfaltete, wird die Betrachtung des Meisters als Stecher ergeben.

Das Bildniss desselben bewahrt das Museum von Orleans; es ist kopirt in der Gobelintapete, welche sich in der Apollo-Galerie des Louvre befindet.

A. Berty, Les Androuet Ducerceau et leur maison du Pré aux Clercs (1549—1645): Extrait du bulletin de la société du protestantisme français. Nov. et Déc. 1857.

s. Lacroix du Maine, Bibliothèque française. Paris 1584. p. 175. — Blaise de Vigenère, Notes sur les tableaux de Philostrate. Paris 1614. p. 855. — Dezallier d'Argenville, Vie des plus fameux architectes. — Archives de l'art français. II. 36. V. 10. 13. VI. 307. 312. 337. 397. — Callet, Notice historique sur la vie et les ouvrages de quelques architectes français du XV[e] siècle. Paris 1842. — De Buzonnières, Histoire architecturale de la ville d'Orléans. Orléans 1849. II. 238—240. — Destailleur, Notice sur quelques artistes français, architectes, dessinateurs, graveurs du XVI[e] au XVIII[e] siècle. Paris 1863. — Jal, Dictionnaire (unter Cerceau). — Gazette des Beaux-Arts. III. 117. IV. 78. 141. VIII. 159.

Notizen von J. J. Guiffrey.

II. Androuet als Stecher.

Androuet's Radirungen sind wie bemerkt für die Architektur, besonders für die Ornamentik des französischen Renaissancestils von grosser Wichtigkeit. Nach Mariette's Angabe lernte er das Kupferstechen bei Etienne Delaulne, der in der Manier der sogenannten »kleinen Meister« arbeitete. Seine Art des Zeichnens und Stechens ist aber von der obengenannten so verschieden und mit derjenigen des Leonhard Thiry und anderer Meister der »Schule von Fontainebleau« so nahe verwandt, dass leichter zu glauben ist, er habe sich hauptsächlich nach den Kupferätzern dieser Schule ausgebildet. Sei es, dass er durch mangelnde Aufträge in der ersten Zeit seiner Architektenlaufbahn veranlasst wurde zur Ausübung eines ergiebigeren Kunstfachs zu greifen, oder dass ihn einige glückliche Versuche im Radiren auf den Gedanken brachten, diese Art der Vervielfältigung auf Schriften über Baukunst anzuwenden, — wir finden ihn kurz vor 1549 in seiner Vaterstadt Orleans niedergelassen und dort 1549—1551 mit der Herausgabe seiner ersten auf Architektur bezüglichen Kupferwerke beschäftigt. In dem Vorwort zu einer Sammlung antiker Tempel, die er 1550 veröffentlicht (Verz. No. 33), findet sich folgende merkwürdige Stelle über seine damalige künstlerische Stellung und Thätigkeit: »In früheren aus unserer Werkstatt (ex officina nostra) hervorgegangenen Büchern hatte ich verschiedenerlei Muster antiker Tempel, mit Triumphbogen und Pyramiden vermischt, erscheinen lassen; aber die Werke, die künftighin aus unserem Verlag in's Publikum kommen werden, gedenke ich so zu ordnen, dass jeder Gattung von Bauten ein bestimmtes und eigenes Buch gewidmet sein wird, was mit den Triumphbogen schon geschehen ist, und in einem anderen Buche sollen allein die Tempel, in einem anderen allein die Grabmonumente, in einem

anderen allein die Springbrunnen, in einem anderen allein die Kamine, in einem anderen allein die königlichen Paläste, Residenzschlösser und andere derartige Baulichkeiten nach und nach abgehandelt werden«.

Hieraus erhellt: Androuet Ducerceau war damals aus einem Baumeister ein Kupferstecher geworden, und hatte aus seiner neuen Kunst ein Gewerbe gemacht. Er stand an der Spitze einer Kupferstecherwerkstatt, mit welcher natürlich eine Kupferdruckerei verbunden war, und seine ersten Gewerbsunternehmungen fanden so viel Beifall, dass er an die Herausgabe zahlreicher auf sein ursprüngliches Kunstfach sich beziehender Kupferwerke denken konnte. Er selbst betrieb den Absatz seiner Verlagsartikel, die er im In- und Auslande Buchhändlern und anderen Geschäftsleuten in Auftrag gab, und bei deren Ausführung er sich vermuthlich der Hülfsarbeit von Gesellen bediente. Sie gehören nicht immer seiner eigenen Erfindung und Komposition an: Italien, die Niederlande und Deutschland mussten unfreiwillig zu den Erzeugnissen seiner Verlagshandlung beisteuern, und die eigentlichen Urheber hatten nicht einmal immer die karge Befriedigung und Belohnung, dass sie als solche auf dem Titel namhaft gemacht wurden.

Ausser vielen Kupferplatten für seine der Baukunst gewidmeten Werke stach Androuet eine ziemliche Anzahl mythologischer Stücke, meistens nach italienischen Originalen. Die nach dem Meister mit dem Würfel kopirten 32 Blätter der »Geschichte der Psyche« mildern die Strenge der römischen Schule, ohne sie allzu sehr in's Manierirte und Affektirte ausarten zu lassen, und die 20 Stücke von der Folge der »Götterliebschaften«, nach Caraglio, in der Art und Weise der Zeichnung nicht so geschmackvoll und anmuthig, im Machwerk nicht so gediegen und meisterhaft als die Originale, stellen sich doch durch die Sicherheit und Festigkeit der Ausführung über Kopien von gewöhnlicher Sorte. Man sieht den Ducerceau'schen Blättern wol an, dass ihnen fremde Kupferstiche zu Grunde liegen; doch ist die Treue und Aehnlichkeit nicht so gross, dass man sie sogleich beim ersten Blick auffallend finden sollte: sie sind stets französirt, die Manier der Schule von Fontainebleau ist immer hervorstechend und wie ein dünner Firniss über Alles verbreitet. Der Grabstichel kommt dabei entweder gar nicht, oder nur sparsam in Anwendung; der Meister arbeitet durchweg mit freier, leichter und flüchtiger Radirnadel, verfällt jedoch nicht in wildes und nachlässiges Skizziren.

Seine Hauptstärke besteht in der Ornamentik, wo er eine ungewöhnliche Zierlichkeit, Feinheit und Leichtigkeit an den Tag legt. Seine Radirungen beschränken sich keineswegs auf monumentale Ornamentik bei grösseren und kleineren Bauwerken; er suchte auch den Bedürfnissen seines Zeitalters auf mannigfaltige andere Art zu genügen: er lieferte Muster zu Thüren, Fenstern, Karyatiden, Trophäen, Vasen, Kaminen, Kartuschen, Grotesken und anderweitigen Ausschmückungen der Zimmer, Häuserfassaden und Gartenanlagen, nebst einer Menge von Zeichnungen für Goldschmiede, Schlosser, Schreiner, Markettirer, Damaszirer, Fliesenleger, Posamentirer und andere feine Handwerker. Der ganze Luxus und Reichthum des Dekorations- und Schmuckwesens der völlig ausgebildeten französischen Renaissance spiegelt sich in diesen Blättern, die als Vorbilder einen entschiedenen Einfluss auf die Ornamentik der damaligen Architektur und Kunstgewerbsamkeit in Frankreich ausübten.

Androuet Ducerceau hinterliess als Kupferätzer eine sehr beträchtliche Anzahl von Werken. Der Abt Michel von Marolles, einer der frühesten und namhaftesten Sammler von Kupferstichen, sagt in seinem Katalog von 1666: der »Druck«, welchen er von diesem Meister in seiner Sammlung habe, bestehe in 4 Bänden, die zusammen 1386 Stücke enthielten; gegenwärtig begreift das Ducerceau'sche »Werk« in der grossen Bibliothek zu Paris 2 grosse und 14 kleine Folianten. Einige Titelblätter seiner architektonischen Schriften und ein Paar von seinen grossen Radirungen sind mit seinen voll ausgeschriebenen latinisirten Namen und Vornamen oder mit den Anfangsbuchstaben derselben I. A. D.C. bezeichnet; ausserdem setzte er seinen Namen niemals auf seine Stücke, und hatte, so viel ich weiss, kein besonderes Zeichen, so dass sich in seine gesammelten Werke manches ihm nur Untergeschobene eingemengt hat. Alle Erzeugnisse seiner Radirnadel sind gegenwärtig in Frankreich von Sammlern und Kunstfreunden, zumal von Architekten und Künstlern verschiedener Dekorationsfächer, sehr gesucht und deshalb schwer zu finden, namentlich in gutem Zustande. Am seltensten trifft man sie in Buchform, weil die früheren Besitzer die Bücher zerschnitten, um die Blätter zu anderen in die Mappe zu legen oder bequemer zu praktischen Zwecken gebrauchen zu können. Seine Hauptstücke, z. B. die Stadtpläne, waren überdies von einer ansehnlichen, den Verletzungen besonders ausgesetzten Grösse, und manches Exemplar, was noch hätte gerettet werden können, ging aus Unkunde verloren, weil die Schriftsteller des Faches bisher den Ducerceau'schen Radirungen keine erhebliche Aufmerksamkeit schenkten.

Von ihm gestochen:

I. Figürliche Darstellungen.

1) Die Vermälung der hl. Jungfrau. Nach Parmegianino. Komposition von mehr als zwanzig Figuren. Oben abgerundet. Unten links: FRANCISCVS PARMENSIS INVENTOR. Anonymes Stück. H. 459 mill., br. 291 mill.

2) Die Geburt Christi. Links, im Vordergrunde eines verfallenen antiken Tempels, kniet Maria und verehrt anbetend das vor ihr auf Stroh

am Boden liegende Christuskind. Ueber dieser Gruppe schweben zwei Engel. Rechts Ochs und Esel an der Krippe; daneben der hl. Joseph. Rundes Stück: 191 mill. im Durchmesser. Unbezeichnet.

3) Die altheidnischen Gottheiten, nämlich Saturn, Ops, Jupiter, Juno, Neptun, Thetis, Pluto, Proserpina, Mars, Venus, Apollo, Diana, Merkur, Ceres, Herkules, Hebe, Bacchus, Ariadne, Vulkan und Minerva, in Nischen stehend abgebildet, mit ihren Attributen. Nach Zeichnungen von Rosso. Gegenseitige Kopien nach den Kupferstichen des J. Caraglio. Folge von 20 anonymen Stücken. Die Platten sind unten rechts numerirt von 1 bis 20. Unter jedem Bl. ist eine lateinische Inschrift. H. 208 millim., br. 106 mill.

4) Die Götterliebschaften. Nach sehr freien Zeichnungen von Perino del Vaga und Rosso. Gegenseitige Kopien nach den Kupferstichen des J. Caraglio. Folge von 20 anonymen Stücken. Die Platten sind unten links numerirt, und auf jedem Bl. stehen im Rande der Titel und 8 Verse in italienischer Sprache. H. 214 mill., br. 136 mill.

Die Originale dieser Folge sind äusserst selten, was, abgesehen von dem Kunstwerth, das gemeinschaftliche Loos aller lasciven Vorstellungen jener Zeit ist, wonach anfangs viel gefragt wurde, und die man später zu vernichten suchte. Man kannte bisher keine Kopie von diesen »Götterliebschaften«. Bartsch, im Peintre-Graveur, Band XV, beschreibt nur 15 Bll. davon, und benennt sie theilweise ganz falsch; für die Sammler und Liebhaber solcher Kuriositäten wollen wir daher die Folge ergänzen und einzeine Bll. richtiger benennen. Diese Kupferstiche lassen sich freilich nicht näher beschreiben; sie sind theilweise so schmutzig und schamlos behandelt, dass ein sittsames Auge sie nicht ohne Schauder ansehen kann. Die darauf vorgestellten Gegenstände sind:

1) Saturn und Rhea.
2) Jupiter und Semele. Dieses Stück ist auf die unzüchtigste Art behandelt.
3) Jupiter und Io.
4) Jupiter verwandelt, der Juno zu Gefallen, die Io in eine Kuh.
5) Jupiter, als Schäfer gestaltet, liebt die . . . ?
6) Jupiter, in Gestalt eines Satyrs, überrascht die Nymphe Dïopäa. Sehr schamlos komponirtes Bl.
7) Neptun und Doris.
8) Pluto und Proserpina.
9) Mars und Venus.
10) Venus betrauert den Adonis.
11) Apollo und Daphne.
12) Apollo und Hyacinthus.
13) Diana und Pan. Ein Satyr hat zu seinen Füssen einen Adler und in seinen Armen eine Nymphe. (Jupiter und Antiope?)
14) Merkur und Aglaure. Letztere liegt in unanständigster Haltung auf einem Bett.
15) Bacchus und Erigone.
16) Herkules und Dejanira.
17) Vulkan und Ceres.
18) Vertumnus und Pomona.
19) Amor und Psyche.
20) Venus und Amor.

5) Die Arbeiten des Herkules. Nach Rosso. Kopien nach den Kupferstichen des J. Caraglio. Folge von sechs anonymen Bll. H. 212 mill., br. 176 mill.

6) Das Leben der Psyche, wie es bei Apulejus beschrieben ist. Nach Rafael's Zeichnungen, die vom Meister mit dem Würfel u. von Agostino Veneziano gestochen wurden. Folge von 32 Bll. Diese Originale sind schlecht kopirt; Ducerceau's Name findet sich auf keinem Blatt. H. 193 mill., br. 225 mill.

7) Demeter. Sie sitzt links auf einem Thron; rechts ihr Wagen mit dem Drachengespann. Komposition von 18 Figuren, in Form eines Frieses. Anonymes Bl. H. 70 mill., br. 271 mill.

8) Apollo und die Niobiden. Nach Primaticcio. Anonymes Bl. H. 221 mill., br. 284 mill.

9) Der Wettgesang der Musen und Pieriden. Nach Perino del Vaga. Kopie des Kupferstichs von Agostino Veneziano. Anonymes Bl. H. 248 mill., br. 385 mill.

10) Die Geburt des Adonis. Reiche Komposition von 18 Figuren in einer Landschaft. Anonymes Bl. H. 195 mill., br. 295 mill.

11) Vertumnus und Pomona im Vordergrunde einer Landschaft. Anonymes Blatt. H. 208 mill., br. 290 mill.

12) Tanzende Nymphen. Sechs Nymphen tanzen im Reigen nach der Musik dreier Satyre, welche die Hirtenflöte blasen. Anonymes Bl. H. 177 mill., br. 262 mill.

13) Amor, stehend und vom Rücken gesehen in der Mitte des Blattes, schnellt seine Pfeile vom Bogen auf viele nackte Jünglinge und Mädchen, die in wollüstigen Genüssen schwelgen. Komposition von 16 Figuren in einem zierlich eingerahmten Oval. Vorn, links und rechts stehen zwei nackte Posaunenbläser. Anonymes Blatt, beschrieben von Bartsch bei den ungenannten Meistern der Schule von Fontainebleau (Bd. X. p. 426, No. 125). H. 220 mill., br. 283 mill.

14) Personifikationen sittlicher und unsittlicher Zustände und Eigenschaften. Folge von 43 Bll., grösstentheils Wiederholungen von Kupferstichen, die in Italien nach den Zeichnungen des G. Porta, gen. del Salviati, ausgeführt und verschiedenen Abhandlungen von Doni und Anderen als Kupfer beigegeben sind. 8.

15) Alte Philosophen: Aristippus, Bias, Cebes, Crates, Menedemus, Sokrates, Sokrates der Cyniker und Theodorus. Acht anonyme Stücke. 8.

16) Kavaleriegefechte; die kämpfenden Reiter sind nackt. 6 Stücke in Form von Friesen. Ohne Bezeichnung. H. 83 mill., br. 256 mill.

17) Le Combat d'un chien contre un gentilhomme qui avait tué son maistre, faict à Montargis. Figurenreiche Komposition. Radirt nach einem alten Gemälde über dem Kamin des grossen Saales im Schlosse zu Montargis. Der Titel steht oben auf der Platte. Weiter unten sieht man, mitten auf dem Kampfplatz, den Hund, wie er seinen Gegner, den Edelmann, an der Kehle packt, in Gegenwart einer grossen Anzahl Zuschauer. Anonymes Bl. H. 306 mill., br. 326 mill.

18) Kleidertrachten. Männer und Frauen, gekleidet nach der unter Karl IX. in Frankreich üblichen Mode. Folge von 8 anonymen Bll. H. 186—235 mill., br. 118—145 mill.

19) Allerlei Thiere: Löwe, Elephant, Pferd, Ka-

meel, Hirsch, Reh, Bär, Eichkätzchen, Schildkröten, Eidechsen, Schlangen, Affen, Störche, Papageien u. s. w. Folge von zehn anonymen Bll. 4.

II. Stadtpläne.

20) Plan von Antwerpen. Oben in der Mitte auf einem Schriftbande liest man: Antverpia in Brabantia. Anonymes, seltenes und merkwürdiges Bl. qu. Fol. max. H. 334 mill., br. 895 mill.

21) Plan von Jerusalem. Unten in der Mitte eines breiten Randes die Inschrift: Hierusalem Civitas. 1543. Nebenan Abbildungen des heiligen Grabes und der Kapelle in Betlehem. Anonymes Bl. H. 176 mill., br. 295 mill.

22) Plan von Lyon. Oben in der Mitte auf einem Schriftbande, welches Merkur hält, steht: La Cité de Lyon Oben in der Ecke links das französische Reichswappen; in der Ecke rechts das Lyoner Stadtwappen, jedes in einem von zwei Engeln gehaltenen Kranze. Anonymes Blatt. H. 293 mill., br. 739 mill.

23) Plan von Paris, in vier Bll., aus der Vogelperspektive aufgenommen. Oben in der Mitte, auf einem Schriftbande, der Titel: La . Ville . Cité . Université . de . Paris. Daneben links das französische Reichswappen; rechts das Pariser Stadtwappen. Die vier Ecken sind mit den vier Winden in Gestalt von blasenden Köpfen ausgefüllt: oben links der Ostwind (Subsolanus), rechts der Südwind (Auster); unten links der Nordwind (Septentriones), rechts der Westwind (Favonius). Unten drei verzierte Tafeln mit lateinischen Inschriften. Anonymes und seltenes Bl., in neuester Zeit so gesucht, dass der Preis dafür auf 1000 Franken und darüber gestiegen ist. qu. Fol. max. H. 668 mill., br. 808 mill.

24) Plan vom antiken Rom, 6 Bll. Verkleinerte Kopie des 1565 von dem berühmten Architekten Pirro Ligorio herausgegebenen und dem Papst Pius V. gewidmeten Plans. Oben befindet sich eine mit Perlenschnüren und Dreischlitzen eingefasste lange Tafel, worauf man folgende Inschrift liest: Antiquae urbis imago accuratissime ex vetusteis monumenteis formata. Rechts eine Kartusche mit dem Datum 1578; links dieselbe Kartusche, aber leer. Unten in einem Rahmen steht geschrieben: Effigies antiquae Romæ . ex vestigiis aedificiorum . et ruinarum testimonio veterum auctorum fide . numismatum monumentis aeneis . plumbeis saxeis . tegulinisque collecta . atque in hanc tabellam redacta . et quam fidelissime compendiosissimeque fieri potuit descripta per XIIII regiones . in quas urbem divisit Imp. Caesar Aug. Grosses anonymes Blatt. H. 2112 mill., br. 3025 mill.

---

25) Landschaften. Folge von 24 anonymen Stücken. kl. qu. Fol.

III. Architektonische Darstellungen.

26) Petites Vues. Orléans, 1550. 8. Folge von 24 Bll. mit Ansichten von Häusern u. Strassen.

27) Petites Habitations. Adelige Herrenhäuser. Folge von 15 Bll. kl. qu. Fol.

28) Parterres et compartiments divers pour dresser en plusieurs agréables façons les jardins des grandes et médiocres maisons. 34 Musterblätter für die Anlage von Ziergärten. Ohne Titel, Text und Datum. kl. Fol.

29) Paläste, Strassen, Stadtthore, Schlosshöfe, Galerien, Brücken, Kanäle, Gärten, Wohnhäuser in der Stadt und auf dem Lande, Bogengänge, Plätze in perspektivischer Ansicht. Folge von 28 Bll. kl. qu. Fol. — Originalseitige Kopien kleinerer Dimension nach den Kupferstichen des Hans Vredemann De Vries, mit folgendem Titel: Variae architecturae formae: a Joanne Vredemanni Vriesio magno artis hujus studiosorum commodo inventae. Die erste Ausgabe davon erschien im Verlage des Hieronymus Cock, 156.. (die letzte Zahl ist nicht ausgedrückt).

30) Antike Triumphbogen in Rom. Folge von 25 nicht numerirten Platten, ohne das Titelblatt mit lateinischem Vorwort. Orléans 1549. Fol.

Zweite Ausgabe mit dem Titel: Jacobi Androuetii Ducerceau xxx exempla arcuum partim ab ipso inventa, partim ex veterum sumpta monumentis. Aureliae 1549. Fol. 29 Platten.

31) Jacobi Androuetii De Cerceau liber novus, complectens multas et varias omnis ordinis tam antiquarum quam modernarum fabricas, jam recens aeditus, Anno: M. D. LX. Fol. 18 Kupferplatten.

I. Die Platten sind nur im Umriss radirt, ohne Hintergründe und Nummern.

II. Die Platten sind schattirt, haben Hintergründe und Nummern von 1—18, in der Mitte und oben.

32) Grosse Tempel. Folge von 52 Bll. in kleinem Folioformat und mit grossen lateinischen Anfangsbuchstaben von A—R bezeichnet. Jeder Buchstabe enthält einen Plan, einen Durchschnitt und einen Aufriss; der Buchstabe A allein hat zwei Aufrisse. Ohne Titel, Text und Datum.

33) Tempel mittlerer Grösse. Das Vorwort auf dem Titelblatt beginnt: Jacobus Androuetius Ducerceau lectoribus S. quoniam apud veteres alio structurae genere templa fuerunt aedificata .... und schliesst: Valete, et laborem nostrum, ut facitis, bene consulite. Aureliae. 1550. 4. 35 Platten.

I. Vor den Inschriften.

II. Mit den Inschriften und Benennungen der abgebildeten Bauwerke.

34) Kleine Tempel. Folge von 49 Bll. mit grossen lateinischen Buchstaben von A — S bezeichnet. Ohne Titel, Text und Datum. 8.

35) Leçons de perspective positive. Paris. M.D.LXXVI. kl. Fol. 11 Bll. Text (Dedikation an Katharina von Medici und Vorrede mit einbegriffen) und 60 Kupferplatten, mit römischen Ziffern von I—LX bezeichnet. — Zweite Ausgabe. 1676.

36) Perspektivische Ansichten antiker Bauten. 20 Kupfertafeln. Unter der ersten Tafel liest man: Jacobus Androuetius Du Cerceau lectoribus. S. Veteri consuetudine institutoque nostro .... visum fuit hoc opus tibi lector ingenue edere ...... continet venustissimas optices quam perspectivam nominant viginti figuras quam fieri potuit accuratissime excusas atque expressas .... Aureliae. 1551. — 4. Androuet meldet in diesem »Gruss an die Leser« sehr pomphaft: vorliegendes Werk sei sehr sorgsam von ihm ausgearbeitet und beendigt worden; sagt aber nicht, dass er es nach dem Buche kopirte, welches der italienische Kupferstecher und Kunsthändler Michele Crechi,

genannt Michel Lucchese, unter dem Titel: Prospectiva et Antichità di Roma herausgegeben hatte.

37) Petit Traité des cinq ordres de colonnes. Paris, 1583. kl. Fol. 2 Bll. Text und 12 Kupfertafeln. Kopirt nach der Abhandlung des deutschen Steinmetzen und Formschneiders Hans Blum. Von den fünff Sulen. 1567. Fol. Diese deutsche Abhandlung von den Säulenordnungen fand zu ihrer Zeit allgemeinen Beifall; sie wurde in Frankreich, Holland und England übersetzt und nachgestochen.

38) Antike Monumente. 20 Platten. Fol. Kopirt aus dem schönen Holzschnittwerke des Hans Blum: Ein kunstrych Büch von allerlei Antiquiteten, so zum Verstand der fünff Seulen der Architectur gehoerend. Zürich in der Froschow by Chrystoffel Froschower. Ohne Jahrzahl. Fol.

39) Architekturstücke. 30 Bll. gr. Fol.

40) Architekturstücke. 111 Stücke auf 30 Platten. kl. Fol.

41) Architekturstücke. Nach dem Meister mit der Fussangel. 12 Bll. Fol.

42) Ueberreste alter Baukunst. Nach den Zeichnungen des Leonhard Thiry. Orléans, 1550. 4. 13 Bll. (das Titelblatt mit einbegriffen).

Eine zweite Ausgabe mit dem Titel: Jacobus Androuetius Ducerceau Lectoribus S. Cum nactus essem, duodecim fragmenta . . . Avreliae 1565. gr. 8. Der Name des Künstlers kommt noch auf einer Platte der Folge vor.

Virgilius Solis machte davon eine verkehrtseitige Kopie.

43) Praecipuae aliquot Romanae antiquitatis ruinarum monimenta vivis prospectibus ad veri imitationem affabre designata. Verkleinerte Kopie des ebenso betitelten und 1561 von dem vicentinischen Maler und Kupferstecher Battista Pittoni in Venedig herausgegebenen Buches. Mit dem Titelblatt eine Folge von 25 Bll. kl. Fol.

In der ersten Ausgabe fehlt auf dem Titel die Jahrzahl M. D. LX., die auf dem Titel der zweiten Ausgabe befindlich ist.

44) Livre des édifices antiques romains, contenant les ordonnances et desseings des plus signalez et principaux bastiments qui se trouvaient à Rome du temps qu'elle estait en sa plus grande fleur: partie desquels bastiments se void encor à présent, le rest aiant esté ou du tout ou en partie ruiné. M. D. LXXXIIII. Fol. Titel, zwei Blätter Text mit der Dedikation an Monseigneur Messire Jaques de Savoye, duc de Genevois et de Nemours, und mit einem Vorwort an die Leser; Stadtplan von Rom und 105 Abbildungen auf 48 Kupferplatten.

45a) Livre d'architecture. Paris. M. D. LIX. Fol. Das Werk erschien zugleich in zwei verschiedenen Ausgaben, die eine mit französischem, die andere mit lateinischem Text; es enthält »Risse von 50 verschiedenen Bauten zur Belehrung für Baulustige von kleinem, mittlerem und grossem Stande«. Titel, 15 unpaginirte Blätter Text und 69 Kupferplatten, mit römischen Ziffern von I—L bezeichnet. — 2. Auflage, 1582. — 3. Auflage, 1611. — Dieser erste Band ist König Heinrich II. von Frankreich gewidmet.

45b) Second livre d'architecture. Paris. 1561. Fol. Erschien ebenfalls zugleich in französischer und lateinischer Ausgabe; enthält Vorstellungen von Kaminen, Dachluken, Thüren, Springbrunnen, Ziehbrunnen, Pavillons und Grabmonumenten. Titel, ein Bl. mit Dedikation an König Karl IX. von Frankreich und erläuterndem Text, und 66 Kupferplatten.

45c) Livre d'architecture. Paris. M. D. LXXII. Fol. Enthält »verschiedene Pläne und Aufrisse von Bauten für grosse Herrn, Edelleute und andere Personen, die auf dem Lande bauen wollen, nebst etlichen Entwürfen von Hofräumen, Ställen, Zier- und Küchengärten, zum Nutzen und Gebrauch für diejenigen, welche sich einen Begriff machen wollen von den darauf zu verwendenden Kosten und Ausgaben«. Titel und Dedikation an König Heinrich III. von Frankreich, 26 unpaginirte Bll. Text und 52 Kupferplatten, mit römischen Ziffern von I—XXXVIII bezeichnet. — 2. Auflage, 1582. — 3. Auflage, 1615. — 4. Auflage, 1648. Dieser Band bildet die dritte Abtheilung des Livre d'architecture. Die drei Abtheilungen finden sich schwer beisammen.

46a) Le premier volume des plus excellents Bastiments de France. Paris. M. D. LXXVI. Titel und Text, 8 Blätter; 68 Kupfertafeln. gr. Fol. — Dieser erste Theil enthält die königlichen Residenzschlösser Louvre, Vincennes, Chambord, Madrid, Creil, Coussy, Folembray, Montargis, Saint-Germain, La Muette, und die Privatherrenhäuser Vallery, Verneuil, Aussy-le-Franc, Gaillon, Manne.

46b) Le second volume des plus excellents Bastiments de France. Paris. M. D. LXXIX. Titel und Text, 7 Bll., 63 Kupferplatten. gr. Fol. Dieser zweite Band begreift die königlichen Residenzschlösser Blois, Amboise, Fontainebleau, Villers-Cotterets, Charleval, Tuilerien, Saint-Maur, Chenonceaux, und die Privatherrenhäuser Chantilly, Anet, Ecouen, Dampierre, Challuau, Beauregard, Bury.

Diese beiden Bände bilden ein wichtiges und seltenes Werk über die Bauwerke der französischen Renaissanceepoche. Jeder Band ist der Königin Katharina von Medici gewidmet, welche das Werk bei dem Verfasser bestellt und die Herausgabe desselben mit pekuniären Hülfsmitteln untersützt hatte. — 2. Auflage, 1607. — 3. Auflage, Paris, chez Pierre Mariette. M. D. C. XLVIII. Mit verändertem Titel: Livre d'Architecture de Jacques Androuet Ducerceau.

47) Vier Pariser Ansichten:
 a) Die Fontaine des Innocents. qu. Fol.
 b) Die Bastille und die neue Häusergruppe zwischen dem Petit-Pont und dem Hôtel-Dieu. Zwei Stücke auf einem Bl. qu. Fol.
 c) Der Pont Saint-Michel. qu. Fol.
 d) Innere Ansicht der grossen Halle des Justizpalastes. Dieses Stück ist unbeendigt; der ganze Schwarm der Prozessirenden, Advokaten und Richter, welcher die grosse Halle bevölkert, ist nur leicht anradirt. qu. Fol.

Wahrscheinlich verfertigte Androuet diese vier Platten für den beabsichtigten, aber nicht zu Stande gekommenen dritten Theil seiner plus excellents Bastiments de France (s. No. 46).

48) Schlossfassade. Unten links in der Ecke: IACOBVS ANDROVETIVS DV CERCEAV FECIT AVRELIAE. 1551. qu. Fol.

49) Schlossfassade. Unten gegen links: IACOBVS ANDROVETIVS DV CERCEAV. FECIT. AVRELIAE. 1551. qu. Fol.

IV. Grotesken, Ornamente, Geräthe etc.

50) Arabesken oder richtiger Grotesken. Erste Ausgabe, Orléans, 1550. In 12. — Diese Ausgabe findet man fast nie in ihrem ursprünglichen Zustande, so dass man nicht genau weiss, wie viele Kupferplatten dazu gehören; Mariette bestimmt sie auf 54. Das Vorwort auf dem Titelblatt lautet: Jacobus Andronetius Du Cerceau Lectoribus. S. Nihil aliud semper cogitanti et molienti mihi, quam ut promissa exolverem quod testantur satis superiores nostri labores, quibus vobis lectores candidi, jam antea frui licuit, visum est librum hunc recensare conscriptum de eo picturae genere quod (Grottesche) vocant Itali in vestram gratiam emittere: cujus inventionis partem sibi antiquitas ipsa assumere, partem meo jure quodammodo vindicare possum. Valete, et nostra scripta vestris ponderibus benevole examinate. Aureliae. 1550.

Zweite Ausgabe, Paris, 1562. In 12. 60 Platten. Das Vorwort auf dem Titelblatt dieser Ausgabe lautet: Lectori. En nostrum tibi denuo prodit opus de ludicro picturae genere quod varias rerum commiscet species (Grotescam vulgo dicunt) multis figuris recens auctum et locupletatum. Vale et fruere. Lutetiae. Anno Domini 1562. I. A. D. C.

Mariette besass die Kupferplatten dieser Ausgabe und liess eine grosse Anzahl Exemplare davon abdrucken, aber ohne das Titelblatt. Später gelangten sie in den Besitz des Kunsthändlers Jombert, der einen neuen Abdruck davon veranstaltete für sein Répertoire des artistes (Paris, 1764. 2 Bde. kl. Fol. 686 Platten). Der Verleger schrieb seinen Namen und seine Adresse in eine Kartusche der zweiten Platte. Der Titel lautet: Livre d'ornements grotesques et arabesques; à Paris, chez Jombert, rue Dauphine. Unter der Platte liest man: J. A. Du Cerceau inv. et sc. Die Platten sind numerirt.

Johann Sibmacher, Kupferstecher von Nürnberg, kopirte die Grotesken im J. 1594, und legte dabei die Ausgabe von 1562 zu Grunde.

Obschon Ducerceau in seinem Vorwort zur ersten Ausgabe eingesteht, dass das klassische Alterthum sich einen Theil der Erfindungen seines Werkes beilegen könne, sagt er jedoch zugleich, dass er auf den anderen Theil einigermassen mit gutem Recht Anspruch machen dürfe. Mariette hingegen behauptet, die Platten seien radirt nach Primaticcio und andern Malern, die mit diesem Meister in Fontainebleau arbeiteten, wo sie jene Verzierungen beinahe sämmtlich in den Galerien und Zimmern des dortigen Residenzschlosses ausführten. Dasselbe sagt er von der folgenden Sammlung.

51) Livre de Grotesques. Paris, 1566. Fol. 2 Bll. Text und 35 Platten. Man hat davon dreierlei Abdrücke:

Im ersten Abdruck sind Schatten und Hintergründe leicht und klar bearbeitet; im zweiten sind in allen schattirten Theilen die Schraffirungen aufgestochen und von schwerfälligem Aussehen. Den letzten Abdruck veranstaltete Jombert in seinem Répertoire des artistes (1764).

52) Waffentrophäen. 40 Stücke auf 21 Platten. 8.

53) Hermen und Karyatiden. 36 Stücke auf 12 Blättern. 4.

54) Hermen, Karyatiden und Chimären. 16 Blätter. 4.

55) Möbeln. 71 Stücke auf 45 Blättern. kl. Fol. Ohne Titel und Text. Die Platten sind unnumerirt. — Seltene und sehr gesuchte Bll. In der Sammlung Vivenel waren nur 39, in der Santarelli nur 30 Bll.

56) Vasen. 67 Stücke auf 30 Blättern. 4. Ohne Titel und Text. Kein Blatt ist numerirt.

57) Bijouterieartikel: Agraffen, Broschen, Ohrgehänge, Armbänder, Halsketten. 48 Stücke. 8. Ohne Titel, Text und Datum.

58) Goldschmiedestücke: Urnen, Giesskannen, Henkelgefässe, Trinkgeschirre, Salzfässer, Kelche und Patenen, Leuchter, Dreifüsse, Reliquienbehälter, Tabernakel, Monstranzen, Rauchfässer, Spiegel u. s. w. 110 Stücke auf 56 Blättern, bloss im Umriss entworfen. Fol. Ohne Titel, Text und Datum.

59) Kompositionen für Ausschmückung des Bodens von Schalen und Schüsseln. 10 runde Stücke. Fol.

60) Medaillons und Vorstellungen aus der Mythologie und Geschichte. 23 runde Stücke auf viereckigen kleinen Platten. 12.

61) Verzierungen für das Damasziren der Dolch- und Degenklingen, zum Aufpressen auf Leder an Kästchen, Futteralen, Degenscheiden, Büchereinbänden u. s. w., gewöhnlich Niellen genannt. 3 Folgen. Die erste Folge besteht aus 101 Stücken auf 20 Platten; die zweite aus 12 Stücken auf 12 Platten; die dritte aus 128 Stücken auf 44 Platten. 8. und 12.

62) Muster für Posamentirerarbeiten. Auf dem Titelblatt liest man: Martinus. Petrus. excudebat. Livre contenant passement de moresques très utile à toutes gens exerçant le dict art en l'an 1563. 8. 98 Kupferplatten.

63) Kompositionen für das Verzieren der Luxusschreinereien mit eingelegter Arbeit oder für das Auslegen der Fussböden mit Marmorfliessen. 26 Bll. kl. Fol.

I. Ohne Nummern.

II. Mit Nummern.

64) Vignetten und andere Zierstücke. 12 Bll. 8.

65) Muster für äussere Geländer an Fenstern, Mansarden u. s. w. 38 Stücke. 12. Man nennt sie gewöhnlich, aber mit Unrecht, »kleine Niellen«.

66) Schlosserarbeiten: Schlüsselschilde, Schlüssellöcher, Vorschiebriegel, Schubladengriffe, Schlüssel, Thürklopfer, Schilde und Laternenhalter, Büchsendrücker. 65 Stücke auf 20 Platten. kl. Fol.

I. Ohne Titel und Text.

II. Mit Mariette's Adresse auf den Platten.

67) Livre premier des instruments mathématiques et mécaniques, par Jacques Besson. Das königliche Privilegium oder die Druckgenehmigung am Schlusse des Buches lautet: donné à Orléans, l'an 1569, le 27me jour de juin. Fol. Bei dieser ersten Ausgabe sind alle Kupferplatten von Ducerceau; bei den späteren Ausgaben befinden sich mehrere Platten von René Boyvin. Dieses Buch wurde in's Lateinische, Italienische, Spanische und Deutsche übersetzt.

E. Kolloff.

Jacques Androuet Ducerceau, der Jüngere, Architekt, oft mit dem Vorigen verwechselt. Dieser Jacques — und nicht der berühmte Stecher — starb am 11. Sept. 1614. Seine Gattin, Maria Malaper, die ihm zwei Töchter gebar,

verheiratete sich wieder und lebte noch lange nach ihm. Man weiss nicht, in welchem Grade er mit dem älteren Jacques verwandt war; sicher aber war er ein Glied dieser Familie. 1602 erwarb er von der Wittwe des Jean Baptiste Androuet Ducerceau das Haus, das sich dieser im Pré aux Clercs in Paris erbaut hatte. Er wird zu jener Zeit als Registrator der königlichen Bauten bezeichnet.

s. Berty, die angef. Monographie.

Jean Baptiste Androuet Ducerceau, Architekt, wurde lange Zeit für den Sohn des Kupferstechers Jacques gehalten, während ihn Berty, der neueste Biograph der Ducerceau, vielmehr als seinen Neffen ansieht. Zeit der Geburt unbekannt, † 1602. Er war ein Schüler von Magny und gelangte frühzeitig zu einem gewissen Rufe; auch wurde er von Heinrich III. zum Hofarchitekten ernannt. In einem Schriftstück von 1585 wird er als »Kammerdiener des genannten Königs und General-Kommissär der königl. Bauten« bezeichnet, für welchen Posten er 6000 Fr. Besoldung bezog. Nach Estoile war er »ausgezeichnet in seiner Kunst«. Unter dem letzten Valois weigerte er sich den Protestantismus abzuschwören und war gezwungen, die Flucht zu ergreifen und sein Vermögen preiszugeben; doch kehrte er unter Heinrich IV. nach Paris zurück und wurde nun zum Ober-Intendanten der königl. Bauten ernannt. Er begann 1578 den Bau des Pont-Neuf und lieferte die Pläne für die Schlösser Charleval und Verneuil. Nach Estoile erbaute er sich »mit grosser Kunst und Lust« ein Haus im Pré aux Clercs in Paris. Dessen Wittwe verkaufte es 1602 an Jacques Ducerceau (s. diesen).

s. Berty, wie oben. — Mariette, Abecedario in: Archives de l'art français. II. 22—24.

Jean Androuet Ducerceau, Architekt, Sohn des Jean Baptiste; Geburts- und Todesjahr unbekannt. Er wurde von Ludwig XIII. an die Stelle des Anton Mestivier zum Hofarchitekten ernannt und begann am 19. Sept. 1639 den Wiederaufbau der Brücke au Change, die einige Jahre vordem durch Brand zerstört worden; 1647 wurde dieselbe vollendet. Diese Brücke ist erst kürzlich abgetragen, als die neue Brücke au Change erbaut wurde, welche das Boulevard Sebastopol mit der Cité verbindet. Alle Gebäude, die in die Zeit nach 1614 gehörig dem Ducerceau zugeschrieben werden, wie das Hôtel Bretonvilliers in Paris, müssen als Werke des Jean Androuet betrachtet werden.

s. Berty, wie oben. — Gazette des Beaux-Arts. VIII. 159.

J. J. Guiffrey.

Paul Androuet-Ducerceau, Goldschmied und Radirer, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. zu Paris thätig, wol ein Verwandter von Jacques und Jean Baptiste. Reynard nennt ihn den Enkel des Ersteren und den Sohn des Letzteren, ohne aber dafür Gründe anzuführen; vielleicht war er der Sohn des Jean.

Man hat von ihm eine beträchtliche Anzahl Radirungen mit Ornamenten für Bildhauer, Maler, Goldschmiede, Marketteriearbeiter und andere Kunsthandwerker; sie sind aus der Zeit Ludwig's XIV., aber noch ganz im Geschmack der antikisirenden Renaissanceepoche, haben indessen schon einen merklichen Anflug von dem gröberen Geiste der Kunstrichtung des 17. Jahrh., der hier aber nicht schädlich eingewirkt, sondern das gehörige Maß gehalten hat. Diese Verzierungen unterscheiden sich durch breitere und fettere Zeichnung und Ausführung vortheilhaft von der mageren und trockenen Manier, welche die Arbeiten der letzten Radirer aus der Schule von Fontainebleau charakterisirt.

1) Folge von 6 nicht numerirten Bll. mit Verzierungen in Pilasterform. Auf dem ersten Bl. unten: Nouveau Liure de Montans, Gravé par Paul Androuet Ducerceau. A Paris chés F. de Poilly ruë St. Jacques a l'image St. Benoit auec priuilege du Roy. Jedes der fünf anderen Bll. hat unten links die Adr.: F. Poilly ex. c. P. R. Die Dimensionen wechseln für die Höhe von 272 bis 290 mill., und für die Breite von 152 bis 165. Diese Bll. sind in der Zeichnung, Erfindung und technischen Behandlung gleich vortrefflich.

2) Folge von 6 mit arabischen Ziffern numerirten Bll.; Verzierungen in Pilasterform. Auf dem ersten Blatt, unten, in der Mitte: 2me Liure de Montan, links: P. A. Ducerceau f.; rechts: Ruë St. Jacques a l'image St. Benoist. F. Poilly ex. C. P. R. H. 275—286 mill., br. 155—165. Ebenso trefflich radirt und komponirt als die vorhergehenden.

3) Folge von 6 nicht numerirten Bll. mit Verzierungen in Pilasterform, zwei Pilaster auf jedem Bl. Unter dem ersten Bl. rechts: A Paris Langlois rüe St. Jacques a la Victoire. Auec Priuil. Die anderen 5 Bll. haben unten rechts dieselbe Adresse. H. 295—298 mill., br. 180—186. Diese Folge ist weder mit einem Titel noch mit den Künstlernamen begleitet. Auf den verschiedenen Exemplaren, die mir davon zu Gesicht kamen, war handschriftlich angemerkt: Ornemens des Appartemens de la Reine au vieil Louvre par le Sieur Charles Errard. — Für die genauere Kenntlichmachung der einzelnen Blätter folgende Winke: a) Oben, links, in einer Kartusche, sitzt ein geflügelter Genius, mit einem Pfeil in der linken Hand, rechts steht Amor mit verbundenen Augen. — b) Oben, links, steht die Fama mit zwei Trompeten, wovon sie die eine an den Mund setzt; rechts, unten, ein weibliches Brustbild in einem Rahmen. — c) In der Mitte, links, eine weibliche Herme, mit Weinlaub umrankt; rechts zwei gekreuzte Köcher voll Pfeile. — d) In der Mitte, links, ein tanzender Knabe, das Haupt mit Laub bekränzt; rechts eine Vase mit Frucht- und Blumenschnur. — e) Unten, links, ein nackter junger Mann, jede seiner beiden Hände auf den Kopf eines sitzenden Jagdhundes gestützt. — f) In der Mitte, links, eine weibliche Herme, zwei Blumenstängel haltend; rechts sitzt eine bekleidete Frau auf einem Piedestal

und hält mit beiden Händen die beiden Enden einer Blumenguirlande.

4) Folge von 12 Bll. mit Verzierungen in Form von Tafeln und in zwei Heften, die jedes einen besonderen Titel, aber fortlaufende Nummern von 1 bis 12 haben. Auf dem ersten Bl. folgender Titel: Le 1er Liure de Divers Ornemens de feuillages, en forme de Panneaux a l'Vsage de Ceux qui exercent le Dessein, jnventez et gravez par A. Ducerceau. Im Unterrande: A Paris chés F. Poilly rue St. Jacques à l'jmage St. Benoit auec priuilege du Roy. Auf No. 2. 3. 4. 5 und 6 unten in der Mitte: F. Poilly ex. C. P. R., und rechts: A. Ducerceau fecit. Das siebente Bl. führt den Titel des zweiten Hefts: Le Second Liure de Divers Ornemens de feuillage, en forme de Panneaux a l'Vsage de Ceux qui exercent le Dessein, jnventer et graver par A. Ducerceau. Im Unterrande: A Paris chés F. Poilly rue St. Jacques à l'image St. Benoist auec Priuilege du Roy. Die Mittelfelder von 10 Tafeln enthalten ebenso viele Darstellungen aus der Mythe des Herkules, die bloss im Umriss radirt sind. H. 185—190 mill., br. 253 à 260.

5) Folge von 6 Bll. mit Verzierungen in Form von Tafeln. Die Bll. sind numerirt von 1—6. Auf dem ersten Bl. folgender Titel: Divers Ornemens de feuillages en forme de Panneaux à l'Vsage de Ceux qui exercent le Dessein, jnventer et graver par A. Ducerceau. Im Unterrande: A Paris chez De Poilly rüe St. Jacques à l'jmage St. Benoist avec priuil. du Roy. Auf den andern Bll. findet man nur die Adresse des Verlegers. Die Mittelfelder der Tafeln enthalten den Titel, zwei leere Rahmen und drei mythologische Darstellungen: Amor und Amphitrite; Herkules und Anteus; Apollo und Daphne. H. 178 mill., br. 250.

6) Folge von 6 numerirten Bll. mit Verzierungen in Form von Tafeln. In dem mittleren Felde der ersten Tafel ist Herkules, wie er die menschenfressenden Pferde des Diomedes tödtet, vorgestellt; im Unterrande liest man in der Mitte: Liure d'Ornemans de feuillage Gravé par A. du Cerseau; links: De Poilly ex. c. p. r.; rechts: rüe St. Jacques a l'image St. Benoist. H. 176 mill., br. 236 mill. — Zweite Tafel: Herkules fängt die kerynitische Hindin, als Mittelbild. Unten, links, die Adresse von F. Poilly. Gleiche Grösse wie oben. — Dritte Tafel, im Mittelfelde: zwei phantastische Menschenfiguren mit vegetabilischem Unterleib und Flügeln halten einen Zierrahmen. Unten, links: Paul Androuet Ducerceau del. et fecit; rechts: De Poilly ex. c. p. r. H. 180 mill., br. 242 mill. — Vierte Tafel: im Mittelfelde: der Phönix, seine Jungen mit seinem Blut ernährend. Unten, rechts: De Poilly ex. c. p. r. H. 210 mill., br. 153 mill. — Fünfte Tafel: eine Muschel zwischen zwei Füllhörnern, als Abschluss eines Rankenwerks. Unten, links: P. A. Ducerceau del. et fecit; rechts: De Poilly ex. c. p. r. Grösse wie oben. — Sechste Tafel, im Mittelfelde: Herkules mit den Aepfeln aus dem Garten der Hesperiden. Unten, links: De Poilly ex. c. p. r. H. 176 millim., br. 226.

7) Folge von 6 Bll. mit Rankenwerk, in Form von Tafeln; sie sind unten, rechts, von 1 bis 6 numerirt. Auf dem ersten Blatt: Liure d'Ornement, Inventé par Charmeton et Gravé par Ducerceau. Auec Priuil. du Roy. Im Unterrande: F. Poilly ex. A Paris, rüe St. Jacques à l'image St. benoist. Die fünf anderen Bll. führen bloss die Adresse des Verlegers F. Poilly. H. 150 mill., br. 283.

8) Folge von 6 Bll. mit Rankenwerk in Form von Friesen oder Borten. Auf dem ersten Bl., in einer Kartusche, der Titel: Frises propres pour les Orfévres, sculpteurs, marqueteurs etc. nouvellement Inventées, et Gravées par A. Du Cerceau. Rechts, im Unterrande: A Paris Chez N. Langlois, ruë St. Jacques à la Victoire.; ebendaselbst, links: Fait par Du Cerceau. Die fünf anderen Bll. haben jedes, im Unterrande, den Namen des Stechers und die Adresse des Verlegers. Keines der 6 Bll. ist numerirt. H. 115 à 120 mill., br. 264 à 270.

9) Folge von 6 Bll. mit Rankenwerk in Form von Friesen, 3 Friese auf jedem Bl. Auf dem ersten Bl., in der Mitte, unten in einem Rahmen der Titel: Liure de diverses Frises, Inventées et gravées par A. Ducerceau. Im Unterrande: A Paris chez F. Poilly rue St. Jacques a l'image St. Benoist auec Priuilege du Roy. Auf den andern Bll. nur die Adresse von F. Poilly. Kein Bl. ist numerirt H. 185—188 mill., br. 280—284.

Bei dieser Folge ist ein Bl., wo die Rankengewinde der drei Friese Löwen, Tiger, Hyänen, Panther und andere wilde Thiere enthalten.

10) Folge von ? Bll. mit Rankenwerk in Form von Friesen; 3 Friese auf jedem Bl. Unter dem ersten Bl. liest man: Le Second Liure de Frises jnventé et gravé par A. Ducerceau. A Paris chés F. Poilly rue St. Jacques à l'jmage St. Benoit auec Priuilege du Roy. H. 178 mill., br. 250. — Ich kenne von dieser Folge nur noch ein zweites Bl.; es hat in der Mitte des Unterrandes die eben angegebene Verlegeradresse, ist von gleicher Grösse mit dem vorhergehenden, und zeigt in den Rankengewinden allerlei Vögel: Taube, Ohreule, Adler, Puter, Pfau, Fledermaus, Haushahn, Pelikan u. s. w.

11) Folge von ? Bll. mit Rankenwerk in Form von Friesen; zwei Friese auf jedem Bl. Das erste Bl. enthält, oben in einem Kranze, folgenden Titel: 3me Liure de diverses Frises Inventées et gravées par Paul Androuet Ducerceau. Im Unterrande: A. Paris chés F. Poilly rue St. Jacques à l'image St. Benoit auec priuilege du Roy. Die drei andern Bll., die ich von dieser Folge kenne, tragen unten, in der Mitte, die Adresse von F. Poilly, und rechts: Ducerceau sculp. H. 180 mill., br. 248.

12) Folge von ? Bll., jedes mit zwei aus Blumen und Blätterranken gebildeten Friesen. Ich kenne von dieser Folge vier Bll. Auf dem einen liest man unten, in der Mitte: P. A. Ducerceau f. De Poilly ex. cum priuil. Regis rue St. Jacques à l'image St. Benoist. Auf dem andern unten, rechts: De Poilly ex cum pri. Re. Auf dem dritten unten, links: De Poilly ex c. p. r. Auf dem vierten unten, rechts: De Poilly ex c. p. r. H. 168—172 mill., br. 305—313.

13) Folge von ? Bll., jedes mit drei Friesen, in welchen Kartuschen und Fratzenköpfe in der Mitte angebracht sind. Ich sah davon nur vier Blätter.

a) Drei Friese; in der Kartusche des obersten Frieses ist die strahlende Sonne (Emblem

Ludwig's XIV.); darunter befinden sich die drei franz. Lilien, und darüber die franz. Königskrone. Im Unterrande, in der Mitte: P. A. Ducerceau. J. F.; links; F. Poilly excud. rue St. Jacques à l'jmage St. Benoist. C. P. R. H. 192 mill., br. 282.

b) Drei Friese mit Rankenwerk. In der Mitte des untersten Frieses hält ein Kind mit beiden Händen einen Reif über seinem Kopfe. Zu den Füssen des Kindes: P. A. Ducerceau In. fe. Im Unterrande, links, die Adresse von F. Poilly wie auf No. a). H. 184 mill., br. 272.

c) Drei Friese. In der Mitte des untersten Frieses eine Muschel und ein bärtiger Fratzenkopf. Im Unterrande, links, die Adresse von F. Poilly, wie oben. Ohne Namen des Stechers. H. 188 mill., br. 278.

d) Drei Friese. In dem obersten Friese ein weiblicher Kopf, mit Laub umgeben. Im Unterrande, links, die Adresse von F. Poilly, wie oben. Ohne Namen des Stechers. Hoch 190 mill., br. 270.

14) Folge von ? Bll. mit Blumen und Laubgewinden in Form von Friesen.

a) Sechs Friese. Unter dem Einfassungsstrich, in der Mitte: A Paris chez N. Langlois rüe St. Jacques. H. 280 mill., br. 184.

b) Sieben Friese. Im Unterrande, links: Fait par du Cerceau; rechts: A Paris chez N. Langlois rue St. Jacques à la Victoire. H. 280 mill., br. 190.

c) Acht Friese. Im Unterrande, in der Mitte: A Paris chez N. Langlois, rüe St. Jacques. H. 280 mill. br. 192.

15) Blumen- und Rankenwerk in Form von Pilastern oder senkrechten Friesen. Im Unterrande, in der Mitte: A Paris chez N. Langlois, rüe St. Jacques. H. 280 mill., br. 187. Gehört wol zu der vorhergehenden Folge.

16) Folge von ? Bll. mit Verzierungen in Form von Pilastern, auf jedem Bl. 3 Pilaster.

a) Auf dem mittleren Pilaster, in einem Kranz, die grossen lateinischen Anfangsbuchstaben A. L., deren Schenkel aus Scepterstäben gebildet und folgendermaaßen verbunden sind: [Monogramm] sie haben eine Umgebung von franz. Lilien und scheinen sich auf Ludwig XIV. zu beziehen (Ludovicus Augustus.?). Unbezeichnet. H. 263 mill., br. 176.

b) Auf dem ersten Pilaster, links, ein flötebiasender Faun, in einem achteckigen Rahmen. Unbezeichnet. H. 268 mill., br. 178.

c) Auf dem ersten Pilaster, links, ein Säulenschaft, umwunden mit einer Schnur von Blumen, Früchten und Blättern. Unbezeichnet. H. 270 mill., br. 180.

17) Zwei Pilaster mit Arabesken. Auf dem einem, unten, links: [Monogramm] Poilly ex. C. P. R. Auf dem andern, unten, rechts: Ducerceau Sculp. und die Nummer 2. Fol. H. 310 mill., br. 88. Diese beiden Bll. gehören unstreitig zu einer Folge.

18) Blumen und Rankenwerk in Form von Pilastern; auf jedem Bl. vier Pilaster, zwei grössere und zwei kleinere.

a) Im Unterrande: A Paris chez N. Langlois, rue St. Jacques à la Victoire. Auec Pr. Gravé par Ducerceau. H. 252 mill., br. 172.

b) Im Unterrande, dieselbe Inschrift. H. 269 mill., br. 172.

c) Im Unterrande, links, dieselbe Verlegeradresse; oben, rechts: P. A. Ducerceau In. Fe. H. 272 mill., br. 187.

d) Im Unterrande, die beiden Inschriften wie auf dem vorhergehenden Bl. H. 280 mill., br. 187.

e) Von den zwei grösseren Pilastern hat der linke acht Blumengewinde, der rechte, unten, eine Vase und oben einen Korb mit Blumen. Unbezeichnet. H. 263 mill., br. 175.

f) Blumen- und Rankenwerk in Form von Friesen, vier Friese auf demselben Bl. Im Unterrande, links: A Paris chez N. Langlois rue St. Jacques à la Victoire; rechts: P. A. Ducerceau In. Fe. H. 278 mill., br. 187.

Diese sechs Bll., obwol von verschiedenen Dimensionen, bilden allem Anschein nach eine Folge.

19) Zwei Pilaster mit Arabesken, auf demselben Bl. Jeder Pilaster trägt, oben, eine Büste zwischen Laub- und Rankenwerk. Unbezeichnet. Fol. H. 250 mill., br. 180.

20) Zwei Pilaster mit Arabesken, auf demselben Bl. Der Pilaster zur Rechten zeigt ein Medaillon mit einem Amor, der einen Pfeil vom Bogen schnellt. Der Pilaster zur Linken hat eine von musikalischen Instrumenten und zwei Fratzenköpfen gebildete Trophäe. Unbezeichnet. Fol. H. 192 mill., br. 172.

21) Sechs Blumen auf einem Bl. Unten, links: A Paris chez N. Langlois ruë St. Jacques a la Victoire; rechts: P. A. Ducerceau In. Fec. H. 172 mill., br. 263.

22) Laubwerk. Unbezeichnetes Bl. 4. H. 162 mill., br. 106.

23) Arabeske von Rankenwerk in Tafelform. Oben, in der Mitte, ein weiblicher Kopf mit phantastischem Pflanzenaufputz. Unbezeichnet. H. 176 mill., br. 285.

24) Drei Friese auf demselben Bl. In der Mitte des obersten Frieses zwei phantastische Vögel, die einen Ring in ihren Schnäbeln halten und deren Schwänze in Pflanzen ausgehen. Der mittelste Fries enthält zwei einander gegenübergestellte Sphinxe und dazwischen eine Blume; der unterste Fries zeigt einen Fratzenkopf. H. 188 mill., br. 261. Unbezeichnetes Bl.

25) Blumen-, Frucht- und Rankenwerk in Tafelform. Unbezeichnet. H. 126 mill., br. 188.

26) Tafel mit einer Kartusche, in welcher der Kampf des Herkules mit den Kentauren vorgestellt ist, bloss im Umriss anradirt. H. 153 mill., br. 188. Unbezeichnetes Bl.

27) Tafel mit Rankenwerk. Unten, in der Mitte, Neptun auf seinem mit vier Seepferden bespannten Wagen. Die Figur des Meerbeherrschers ist bloss anradirt. Unbezeichnet. H. 142 mill., br. 215 (nach einem sehr beschnittenen Exemplare gemessen).

28) Das Portal der Kathedrale zu Reims. Oben:

Loüis 14 Roy de France fut sacré le 7 juin 1654. Unten, über dem Einfassungsstrich, links: Gallays ex.; rechts: du Cerceau sculp. Unter dem Einfassungsstrich: On apporte de l'Eglise St. Remy la Ste. Ampoule dans Notre dame de Rheims pour la ceremonie du Sacre des Roys de France. Im Unterrande: Portail de Nôtre-dame de Rheims. H. 390 mill., br. 210. Ein mit der äussersten Feinheit und unsäglichsten Ausführlichkeit radirtes Bl. (nur im Umriss), um so interessanter, als seitdem an dem abgebildeten berühmten Kirchenportal manche Theile sehr beschädigt, andere völlig zerstört worden sind.

E. Kolloff.

Nach Katalogen kommen noch folgende Bll. vor:

29) Folge von 6 Bll. mit Rankenwerk. Auf dem 1. Bl.: Ornemens à la mode, inventé et gravé par Ducerceau. A Paris, chez N. Langlois, rue Saint-Jacques à la Victoire, auec privilège du roy. Unten auf No. 2: Peint par Le Sueur, graué par Ducerceau. H. 261 mill., br. 206.

30) Folge von 6 numerirten Bll. mit Laubwerk. Rechts oben auf No. 1: NOUVEAU LIVRE D'ORNEMENS DORFEVRERIE Fait par Ducerceau. Unten: A PARIS chez N. Langlois, rue St. Jacques à la Victoire. Auec priuilège. Br. 229 millim., h. 162.

31) Folge von 6 numerirten Radirungen mit Rankenwerk. Auf dem ersten: Frises propres pour les peintres, sculpteurs, orfèvres etc., nouvellement inuentées et grauées par P. A. Ducerceau. Unten A Paris, chez J. Mariette, rue Saint-Jacques, avec priuilège du roy. Br. 288 mill., h. 181.

Auch scheinen die unter No. 16 erwähnten Bll. sich in einer Folge vereinigt zu finden:

32) Folge von 6 Bll. mit Ornamenten. Auf dem ersten sieht man in einem Medaillon auf Liliengrund das Monogr. A L. Unten: A Paris, chez N. Langlois, rue Saint-Jacques, à la Victoire, auec priuilègo. H. 272 mill., br. 177.

s. Catalogue d'Ornements, provenant du Cabinet Reynard, 1846. II. — Cabinet Santarelli de Florence. Katalog von 1871. p. 199. — Defer, Catalogue général. I. I.

W. Schmidt.

Andruzski. Dmitri Wassiljewitsch Andruzski, russischer Kupferstecher, empfing seine Ausbildung als Schüler des Prof. Utkin in der St. Petersburger Kunstakademie, die ihm in den dreissiger Jahren mehrere Auszeichnungen ertheilte. Er stach u. A. für das im Jahre 1854 erschienene Prachtwerk: Antiquités du Bosphore Cimmérien, gr. Fol., nach Picard's Zeichnungen die Tafeln 21 und 28—36.

s. Сборникъ матеріаловъ для ист. И. Спб. акад. худож. (Materialien zur Gesch. d. K. Akad. d. Künste zu St. Petersb.), herausgeg. von P. Petrow, St. Petersb. 1865. II. passim.

Ed. Dobbert.

Andry. François-Elisée Andry, Landschaftsmaler, geb. in Mons (im Hennegau) am 15. Juni 1813. Er war ein Schüler von Delvaux in Brüssel, in welcher Stadt er sich bis zu seinem Tode am 12. Mai 1851 aufhielt. Auf den Ausstellungen zu Brüssel von 1836, 1839 und 1842, sowie auf denjenigen des Kunstinstituts daselbst in den J. 1838 und 1840, endlich auf der in Mons 1843 waren Werke des Künstlers. Er stellte mit Vorliebe Gegenden der Maas und aus Luxemburg dar. Von seinen Gemälden nennen wir: Ansicht des Schlosses von Montaigle; Ansicht von Ivoir; Ansicht des Schlosses von La Roche.

Alex. Pinchart.

Aneda. Juan de Aneda, spanischer Maler, gegen die Mitte des 16. Jahrh. zu Burgos thätig. Er fertigte im J. 1565 mit Juan de Cea die Malereien im Kreuzschiff der Kathedrale daselbst; beide Künstler erhielten für diese sowie einige andere dekorative Arbeiten die Summe von 1700 Maravedis.

s. Urkunden im Archiv der Kathedrale von Burgos. — Cean Bermudez, Diccionario.

Anelay. Anelay (Anely), englischer Maler in der ersten Hälfte des 18. Jahrh.

Nach ihm gest. von W. H. Egleton die Nrn. 1—4:

1) Rev. J. Bromley, sitzend. Mit Autograph. 4.
2) Samuel Dunn, Wesleyaner, Geistlicher zu Nottingham. Mit Autogr. 4.
3) James Everett, Wesleyaner, Prediger zu York, Schriftsteller. Mit Autogr. 4.
4) Wm. Griffith jun., Wesleyaner, Prediger. Mit Autogr. 4.

W. Engelmann.

Anesi. Paolo Anesi, Landschaftsmaler und Radirer, lebte zu Rom in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. (geb. wahrscheinlich um 1700); er selbst nennt diese Stadt seine Vaterstadt. Es sind wenig Nachrichten von ihm überliefert; Lanzi gibt vor, in Florenz viele Werke von seiner Hand gesehen zu haben, auch nennt er ihn den Lehrer des Franc. Zuccarelli. Jene Gemälde waren wol in Privatsammlungen; und wahrscheinlich hat Anesi einige Zeit in der Hauptstadt von Toskana sich aufgehalten und dort gearbeitet; doch ist es ein Irrthum, wenn ihn Andresen auch dort geboren sein lässt. Sicher aber ist, dass er in Gemeinschaft mit Antonio Bicchierai und Niccolo Lapiccola in der Villa Albani vor der Porta Salara in Rom drei Säle mit staffirten Landschaften in Fresco bemalt hat; man liest daselbst Paolo Anesi fece 1761. Es sind Arbeiten im Geschmack des Locatelli. Auf den Pilastern eines anderen Saales malte er Bäume mit Vögeln.

Die Bilder des Anesi werden oft mit jenen des Giovanni Pannini verwechselt und sind jetzt selten; man trifft deren nur in zwei kleineren der bekannten Sammlungen: drei auf Schloss Sagan mit der Jahrzahl 1766 und vier kleine Landschaften in der Galerie Hohenzollern-Hechingen zu Löwenberg. Vier ihm zugeschriebene kleine Gemälde auf Leinwand, Landschaften mit antiken Baulichkeiten und verschiedenen Figuren, wurden 1667 in Amsterdam verkauft (noch erwähnt in der Sammlung Lambert ten Kate, welche 1776 verkauft wurde); zwei andere

wurden in Paris 1776 in der Versteigerung Blondel de Gayny um 120 Livres zugeschlagen. In der Sammlung des Joh. Konrad Spengler, die 1839 in Kopenhagen zum Verkauf kam, befanden sich mehrere Bleistift- und Bisterzeichnungen von unserem Künstler.

s. Lanzi, Storia pittorica. I. 246. — Vasi, Itinerario istruttivo di Roma. 1804. p. 203. — Hoet, Catalogus of naamlyst van Schilderyen. III. 631. — Defer, Catalogue général des Ventes publiques. Tableaux. I. 104. Estampes. I. 70. — Barbier de Montault, les Musées et Galeries de Rome. 1870. pp. 471. 478. 483. 485. — Nagler, Monogr. I. 497.

Alex. Pinchart.

Von ihm radirt und gestochen:

1—12) Numerirte Folge von 12 Landschaften: Varie vedute Inuentate et intagliate da Paolo Anesi. Romº. Dedicate All' Emo e Rmo Prenc. Il Sigr. Cardinale Gioseppe Renato Imperiali. Anno 1725. qu. 4.

I. Mit den Nrn.

II. Die Nrn. entfernt, auf dem Titel 1748.

13) Landschaft mit Gebäuden. In der Mitte trägt ein Mann einen Sack auf dem Rücken; vorne links ein Wirthshaus. Bez. Pauolo Anesi in. e sc. qu. 4.

14) Gebirgige Landschaft, mit Gebäuden; im Vordergrunde ein Fluss, darauf ein Kahn. kl. qu. Fol.

15) Landschaft. Auf einer Anhöhe bei einem Baume zwei Figuren, links zieht ein Mann einen Kahn stromaufwärts. gr. qu. 4.

16) Hohe Gebirge, worauf einige Gebäude sich befinden, vom Meere eingeschlossen; im Vorgrunde links der Theil eines Kahnes mit zwei Figuren, oberhalb derselben sinkt die Sonne in's Meer. kl. qu. Fol.

17) Idyllische Landschaft, vorn in der Mitte zwei sitzende Männer, rechts im Grunde ein Hirt mit der Schafheerde. qu. 4.

s. Heineken, Dict. — Le Blanc, Manuel. I.

J. E. Wessely.

Anfosso. Jacopo Anfosso, Gemmenschneider von Pavia im 16. Jahrh., von dem sich keine Werke mehr nachweisen lassen, der aber seiner Zeit in grossem Ansehen gestanden haben muss. Er war bei zwei Päpsten, Pius V. und Gregor XIII., in Gunst, wie wir aus seiner Grabschrift ersehen, die uns in einer Briefsammlung von 1589 erhalten ist. Dieselbe gedenkt auch seiner Geschicklichkeit im Schnitt der Edelsteine und berichtet, dass er im Alter von 80 Jahren im J. 1585 gestorben sei. — Giulanelli erwähnt des Meisters in seinem Werke über die Stempelschneider nicht.

s. die Grabschrift bei Bottari, Raccolta di Lettere etc. Roma 1754—73. V. 241.

*

Angarano. Conte Ottavio Angarano, Edelmann von Padua, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. in Venedig auch als Künstler zu einem gewissen Ansehen kam. Er malte in der Manier der Caravaggisten, die man damals wegen ihrer dunklen Färbung und schwärzlichen Schatten Tenebristi nannte. Eine Anbetung der Hirten war von ihm noch im 18. Jahrh. in S. Daniele zu Venedig. Nach älteren Nachrichten ist diese Darstellung auch von dem Grafen selber radirt; allein Bartsch schreibt diese Radirung nicht ohne Grund dem Giuseppe Diamantini zu.

s. Zanetti, Della Pittura Veneziana. Ed. sec. pp. 494. 719. — Il Ritratto di Venezia. Venezia 1704. p. 95. — Fr. Zanotto, Storia della Pittura Veneziana. p. 93.

Nach ihm gestochen:

Anbetung der Hirten (Geburt Christi). Oben ein Engel mit einer Rolle: Gloria in excelsis Deo. Nach dem Gemälde in S. Daniele zu Venedig. Ottanus. Angaranus Fa. et Pinxit. P. exc. Fol.

Es gibt auch Abdrücke ohne P. exc.

Man hat das »faciebat« so verstehen wollen, dass Angarano das Bl. selber gestochen habe; allein es kann damit gemeint sein, dass von A. nicht bloss die Malerei, sondern auch die Erfindung, die Komposition herrühre. Bartsch findet die Behandlungsweise des Stichs derjenigen des Giuseppe Diamantini so vollkommen gleich, dass er nur den letzteren für den Stecher halten kann. B. No. 2.

Einen Stich des Diamantini hat Angarano auch veröffentlicht:

Die Republik von Venedig als weibl. Figur, sitzend, zu ihren Füssen eine Dogenmütze, ein Löwe und ein Füllhorn. Eques Diams. in. Ottanus. Angnus. Patus. Vens. Ex. Fol. Ganz ähnlich im Stich wie das vorige Bl.; was ebenfalls dagegen spricht, dass A. selber dieses gestochen habe.

s. Zani, Enciclopedia. II. IV. 390. — Heineken, Dict. — Bartsch, Peintre-Graveur. XXI. 273. Ottley, Notices. — Nagler, Monogr. IV. No. 2709.

* *W. Schmidt.*

Ange. François de l'Ange oder Franç. l'Ange, Maler aus Annecy in Savoyen, geb. gegen Ende 1675, † zu Turin 17. April 1756. Noch als Kind verlor er seinen Vater Cesare Amadeo, der gleichfalls Maler war. Den ersten Unterricht in der Kunst erhielt er daher von seinem mütterlichen Grossvater André Chevil. Er kam dann nach Turin, wo er acht Jahre lang beschäftigt war und es zu einem gewissen Ansehen brachte, daher er auch Zeichenlehrer der Prinzen von Carignano wurde. 1706 begab er sich zu seiner weiteren Ausbildung nach Bologna, wo er als Schüler des G. M. Crespi neben den Meistern des 16. Jahrh. namentlich die Caraccisten und vor Allen Franc. Albani studirte. Die wenigen Gemälde, welche von seiner Hand noch vorkommen, meistens religiöse Darstellungen kleineren Maßstabs, zeigen denn auch einen nicht ungeschickten Meister im Charakter der Bologneser Schule, während die hübschen landschaftlichen Gründe insbesondere an Albani erinnern. Noch von Bologna aus versah er Turin mit Bildern von seiner Hand; so malte er für S. Francesco di Paolo zu einem Mittelbild des Da-

niel Sayter die Seitenstücke mit Heiligen und eine Ausgiessung des hl. Geistes für den königl. Palast Rivoli. Er war dann lange für die Marchesi Lucatteli thätig, die ihn in ihr Haus aufgenommen hatten. Endlich 1735 trat er in den Orden von S. Filippo Neri ein und verbrachte hier den Rest seines Lebens. Er war Ehrenmitglied der Accademia Clementina zu Bologna. — Crespi und der Führer von Bologna (s. unten) zählen seine Werke auf.

s. Crespi, Felsina Pittrice. III. 271—273. — G. P. Zanotto, Storia dell' Accademia Clementina. II. 331. — Pitture etc. di Bologna. 1792. pp. 11. 44. 187. 220. — Bartoli, Notizia etc. I. 26. — Lanzi, Storia Pittorica. V. 166.

*

Nach seiner Zeichnnng gestochen:

1) Bildnisse der Grafen und Herzoge von Savoyen. Gest. von G. Tasnière. Fol.
2) Das Titelbl. für die Gedichte des Delfino. Gest. von B. Picart. 1730. 12.

s. Heineken, Dict.

**

Angel. Philips Angel, Maler, Radirer und Schriftsteller um die Mitte des 17. Jahrh. zu Haarlem, wo er 1639 in die St. Lukaszunft eingeschrieben wurde. In den Akten vom 2. Dez. 1642 wird er erwähnt als »onderschriftheer« (Vizesekretär), wozu ihn der Gildevorsteher Salomon de Bray ernannt hatte. Nach der Uebersiedelung von J. de Volder nach Amsterdam wurde er den 7. Juni 1643 zum Sekretär bestellt. Nach verschiedenen Registern stammte er von Middelburg nnd verheiratete sich 1642 mit einem Haarlemer Mädchen. Im J. 1642 gab er eine Schrift heraus: Lof der Schilderkonst (tot Leyden ghedruckt by Willem Christiaens, wonende by de Academie, Anno 1642), die Houbraken (De groote Schonburgh II. 4) erwähnt. Das sehr sehr seltene Werkchen ist mit einer anonymen recht hässlichen Titelvignette ausgestattet, die Malerei in quasi klassischer Tracht mit Palette, Pinseln und Malerstock in der einen Hand, die andere auf ein architektonisches oder perspektivisches Gemälde gelehnt. Aus der Widmung des Verfassers (an Johan Overbeeck) ersieht man, dass er diese Abhandlung am letztvergangenen St. Lukastag vorgelesen hatte. In einer Bemerkung wird eine zweite Auflage des Werkes in Aussicht gestellt und dazu gesagt, dass er an einem ausgedehnteren Werke derselben Art arbeite. Weder das Eine noch das Andere scheint zu Tage gekommen zu sein. Die Vermuthung, A. sei von Haarlem nach Leiden übergesiedelt, beruht allein auf dem Umstande, dass er dort im J. 1644 Malereien angekauft hat, also auf sehr schwachem Boden. Sicherer und auch von grösserem Belang sind die erst unlängst im Reichsarchiv des Haag's entdeckten Thatsachen. Danach befand sich unser Künstler im J. 1646 im Dienste der ostindischen Handelsgesellschaft zu Batavia und im J. 1651 an Bord des Fahrzeuges, das den Rathsherrn Joh. Cunäus als Gesandten an den persischen Hof brachte. Angel war damals Agent der genannten Gesellschaft. Die Gesandtschaft langte im Dezember des Jahres in Persien an, besuchte die berühmten Ruinen von Persepolis und erreichte am 27. Februar 1652 die Hauptstadt Ispahan, wo Angel seinen Anweisungen zufolge als Haupt des Handelskomptoirs der Kompagnie auftrat. Es scheint, dass er sich in dieser Eigenschaft Handlungen zu Schulden kommen liess, derenwegen er zur Verantwortung nach Batavia gerufen wurde. Er erkrankte jedoch, als er den Rückweg mit der Gesandtschaft antreten sollte, und man gab ihm anheim, den Dienst der Handelsgesellschaft zu verlassen und als Maler in den des Schah's zu treten oder nach seiner Herstellung zur Verantwortung nach Batavia zurückzukehren. Er that das Erstere und machte im November 1653 einen Besuch an dem Hof, wo er eine fürstliche Kleidung und 6000 Gulden zur Bestreitung seiner Kosten, oder, wie er selbst schrieb, für fünf kleine Bilder empfing. Er nahm nun seinen Wohnsitz definitiv zu Ispahan, woselbst er von Zeit zu Zeit für den Kaiser und die Grossen des Reichs malte und stets fürstlich belohnt wurde, da der Schah selbst malen lernen wollte und unserem Angel sehr gewogen war. Auch der Reisende J. B. Tavernier nennt zwei holländische Maler, Angel und Lokar, die den Schah im Zeichnen unterrichtet hatten (Les six Voyages de J. B. Tavernier, Ausg. von 1679. I. 562). Dagegen hatte Angel immer Verdriesslichkeiten mit dem Chef der Handelsangelegenheiten der Gesellschaft in Persien, der es durchsetzte, dass er doch noch nach Batavia zur Verantwortung für sein Verfahren zurückgerufen wurde. Im J. 1656 dort angelangt, scheint er sich genügend gerechtfertigt zu haben; denn, obschon er den Dienst der Kompagnie verliess, wurde er freigesprochen und bekleidete hierauf zu Batavia noch verschiedene bürgerliche Aemter, worin er sich jedoch nicht durch gewissenhafte Führung ausgezeichnet zu haben scheint, da er wiederum zur Rechenschaft gezogen und abgesetzt wurde. Im Juni 1662 war er noch zu Batavia, kehrte aber vielleicht nach den Niederlanden zurück; denn im Haag wurde 1742 ein Gemälde, ein Bauer mit einigen Vögeln, bez. P. Angel 1665, von ihm verkauft.

Daraus lernen wir zugleich seine Kunstweise soweit kennen, dass er Innenansichten und Stillleben malte. Ein Interieur mit Hühnern wurde den 6. Aug. 1777 zu Middelburg und ein Küchenstück mit Töpfen, Kesseln und Gemüsen den 16. August 1780 daselbst versteigert. Zwei andere Bilder sind von Kramm angezeigt: Das Innere eines Bauernhauses mit Stillleben und ein Stall mit Vieh und Stillleben, beide im J. 1849 zu Leipzig verkauft unter dem Namen D. Angel, worunter vermuthlich unser Maler gemeint war. In der Galerie Suermondt

zu Aachen erwähnt W. Bürger ein Gemälde von ihm: Todte Vögel auf einer Tafel mit dem Namen und der Jahreszahl 1650.

Von ihm radirt:

1) Brustb. eines Greises mit grossem Barte. Links oben: P. Angel. 1637. H. 53 mill., br. 50—51.

s. Bartsch, Oeuvre de Rembr. II. 179. No. 102. — Claussin. p. 168. No. 103.

Dies Bl. kommt auch im blossen Aetzdruck vor. Es ist im Geschmacke Rembrandt's radirt, jedoch kein Meisterwerk.

2) Ein Bauer, im Grunde Landschaft. Bez. AP fec. Kleines Blättchen.

Nach Nagler, Monogr. I. No. 1116 sicher von Angel und im Geschmacke von J. Livens radirt. Uns unbekannt, ob diese Angabe richtig.

s. die im Text citirten Werke von Houbraken, Bartsch, Nagler. — Kramm, De Levens etc. I. 18; Aanhangsel. p. 3. — A. van der Willigen, Les Artistes de Harlem 1870. p. 68.

T. v. Westrheene u. W. Schmidt.

Angel. José Ximenes Angel, spanischer Maler zu Toledo vor und um 1700, Schüler des Antonio Rubio. Er malte 1692 einen hl. Antonius für S. Bartolomé daselbst, und nachdem er 1695 nach dem Tode des Claudio Coello zum Maler der Kathedrale von Toledo ernannt worden war, schmückte er noch 1706 die Einsiedelei der Madonna de los Remedios zu Sonseca mit Fresken aus dem Leben der hl. Jungfrau.

s. Fiorillo, Geschichte der zeichn. Künste. IV. 347.

*

Angel. Fray Angel, spanischer Kupferstecher im 18. Jahrh., Mitglied des religiösen Ordens vom hl. Hieronymus.

Von ihm radirt und gestochen:

Titelbl. zu: Fray Leon Benito Martin, Historia del subterraneo Santuario del Real Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza. 1737.

s. D. J. Zapater, Apuntes acerca de la escuela aragonesa. Madrid 1859.

Lefort.

Angelelli. Giuseppe Angelelli, Maler, Sohn des Römers Pietro Angelelli und der Carolina Grifoni aus Florenz, geb. zu Coimbra in Portugal 7. Dez. 1803. Sein Vater, aus einer vornehmen und wolhabenden bolognesischen Familie stammend, sah sich, da er zu Rom im Rufe eines Jakobiners stand, zur Flucht gezwungen. Die Mutter, gleichfalls aus vornehmem Hause, besonders für Musik begabt und darin sehr ausgebildet, wurde an den Hof nach Lissabon berufen und dort die Lehrerin einer Tochter des Königs. Hier vermälte sie sich mit Angelelli.

Die Jugend des Sohnes Giuseppe fiel in stürmische Zeiten: die Eltern gingen 1807 mit der portugisischen Königsfamilie nach Brasilien, hielten sich bis 1816 in Peru auf und bereisten dann durch zwei Jahre Frankreich und England. Unter diesen Umständen litt die Erziehung Giuseppe's; als er 1818 nach Florenz kam, konnte er kaum spanisch und französisch reden und schreiben und noch weniger italienisch, so dass er der letzteren Sprache, obgleich er später fast immer in Toskana lebte, nie ganz mächtig wurde. — Seine Eltern, die nun ihren festen Wohnsitz in Florenz nahmen, schickten ihn, da er eine grosse Neigung für die schönen Künste zeigte, in die Zeichenschule der Akademie, wo er alsbald grosse Fortschritte machte und bei verschiedenen Konkursen den Preis erhielt. Er wäre wol einer der besten Schüler des Pietro Benvenuti geworden, wenn nicht seine Laufbahn eine besondere Richtung genommen hätte.

Als nämlich 1827 der Archäolog Rosellini im Auftrage der Regierung eine Expedition nach Aegypten (in Verbindung mit jener, welche Prof. Champollion Figeac für die französische Regierung) unternahm, wurde A. als Zeichner zum Mitglied derselben gewählt. Sofort machte er sich zu seiner Uebung daran, die ägyptischen Monumente, welche sich im Florentiner Museum befinden, zu zeichnen, wobei ihm seine unabhängige Stellung sehr zu Statten kam. Diese Zeichnungen haben durch die treue Wiedergabe der Umrisse, das Festhalten des Charakters und durch ihre Bestimmtheit einen besonderen Werth. Und da Rosellini ihn vor und während der Reise im Lesen der Hieroglyphen unterrichtete, so erwarb er sich in dieser Arbeit eine meisterhafte Geschicklichkeit.

Die Dauer der Expedition war nur kurz bemessen (vom 31. Juli 1828 bis Januar 1829), die Reise selbst weit und beschwerlich, und doch bereicherte A. die Sammlung des Rosellini mit mehr als 1400 meist kolorirten Zeichnungen. Diese Zeichnungen, die er dann für das Werk des Rosellini *I Monumenti dell' Egitto e della Nubia* äzte, befinden sich zum grössten Theile in den Uffizien in Florenz; einige (darunter aquarellirte Skizzen aus verschiedenen Gegenden Aegyptens) besitzt sein Sohn, der Professor Antonio A.

In seinen Freistunden machte A. die Bildnissskizzen der verdienten Männer, welche an dieser Expedition von italienischer und französischer Seite Theil nahmen. Von diesen recht gelungenen Entwürfen ist das Bildniss Champollion's in einem Nachruf, den ihm Rosellini widmete, lithographirt veröffentlicht worden.

A. hatte den Gedanken gefasst, alle diese Porträts in einem Gesammtbilde der Expedition zu vereinigen, dessen Schauplatz das Ufer des Nils sein sollte. Im Auftrag des Grossherzogs kam dies Gemälde zu Stande und wurde 1856 in dem Aegyptischen Museum zu Florenz aufgestellt. Ausser diesem Gemälde vollendete A. auch das Bildniss seiner Gemalin, sowie das seinige, welches jedoch unvollendet blieb.

Lebhaften und erregbaren Geistes, wie A. war,

verlegte er sich auch auf das Studium der exakten Wissenschaften und versuchte sich nun in allerlei Experimenten. So bemühte er sich unablässig einen neuen Motor zu finden und setzte dabei sein Vermögen und seine Gesundheit ein. Ermüdet durch eine schleichende Brustkrankheit starb er in Florenz am 4. Nov. 1849.

s. Guglielmo Enrico Saltini, Giuseppe Angelelli. Ricordo biografico. Firenze 1866.

J. Cavallucci.

Angeletti. Pietro Angeletti, Maler zu Rom im 18. Jahrh. um 1758 und 1786. Von ihm sind einige Fresken in der Galerie und in der Villa Borghese: dort Versöhnung der Venus und Pallas, hier eine Deckenmalerei mit der Fabel von Apollo und Daphne.

Nach ihm gestochen:

1) Alex. Borgia, Erzbischof von Firmo 1683—1764. Halbfigur im Lehnstuhle. P. L. Bombelli sculp. 1771. Fol.
2) Ven. Dei Servus Alanus de Solminiac. Gest. von A. Cunego. 4.
3) Vicarii Christi Urbani Papæ VIII. Pedes osculaturus S. Joseph a Cupertino sublimis in aere fertur. Pet. Angeletti inv. et del. Pet. Bombelli sculp. sup. lic. 1767. Fol.

s. Heineken, Dict. — Zani, Encicl. — Barbier de Montault, Les Musées et Galeries de Rome. p. 360. 493.

* *W. Schmidt.*

Angeletti. Alessandro Angeletti, Radirer gegen das Ende des 18. Jahrh.

4 Bll. in: Felice Giorgi, Descrizione Istorica del Teatro di Tor di Nona. Roma 1795. 8. Gemeinsam mit Tom. Piroli.

s. Füssli, Neue Zusätze.

W. Schmidt.

Angeli. Jacopo Pieri Angeli, Bildhauer und Architekt von Siena um und nach 1400. Von ihm wird (1416) urkundlich eine Zeichnung erwähnt, die er nach 1408 zu einem Brunnen auf dem Stadtmarkte zu Siena fertigte und dann auch um 2000 Goldgulden ausführte (nicht mehr erhalten). Auch noch andere Arbeiten von ihm werden in derselben Quelle (1419) genannt. An seinen plastischen Figuren wird der heitere Ausdruck und die Trefflichkeit der Gewandung hervorgehoben.

s. Della Valle, Lettere Sanesi etc. II. 163 ff.

*

Angeli. Alessandro Angeli, Bildhauer und Giesser zu Ferrara im 15. Jahrh., der jetzt nur noch urkundlich bekannt ist. Denn mehrere Bronzestatuen (der Gekreuzigte, die hh. Maria, Johannes etc.), in der Kathedrale daselbst 1499 aufgestellt, die ihm öfters zugetheilt worden, sind nicht von ihm.

s. L. N. Cittadella, Notizie relative a Ferrara. I. 46.

*

Angeli. Lodovico Angeli, Maler von Perugia um 1481—1506, s. **Lodovico.**

Angeli. Die Angeli (eigentlich Angolo, wie sich zwei derselben auf ihren Radirungen selbst bezeichnen; doch ist die Lesart Angeli gebräuchlicher), mit dem Beinamen del Moro, Künstlerfamilie von Verona.

Battista Angeli del Moro, der Aelteste der Familie, Maler und Kupferstecher daselbst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. Von seinen Lebensumständen ist fast Nichts bekannt, auch Geburts- und Todesjahr sind uns nicht überliefert. Selbst über seinen Namen, von dem sich verschiedene Lesarten finden, bleibt eine gewisse Unsicherheit. Als Vorname ist bisweilen Giovanni Battista angegeben; doch heisst er in den älteren Quellen immer nur Battista. Seine Kupferstiche sind gez. Battista del Moro, Batt. detto del Moro, Batt. cognomento del Moro, aber auch einmal Battista d'Angolo. Sein Sohn Marco nennt sich stets Marco Angolo, und letzteres scheint der eigentliche Familienname gewesen zu sein. Ungenau schreibt Vasari Battista d'Agnolo (offenbar hielt er dies für den Vornamen des Vaters), Ridolfi d'Angolo etc.: neuerdings wird gewöhnlich d'Angeli angegeben. Den Namen del Moro nahm Battista von seinem Schwiegervater an, dem Veroneser Maler Francesco Torbido gen. il Moro, dessen Erbe er auch war. Fälschlich nennen ihn Bartsch Jean Baptiste d'Angeli und Huber (Manuel des Curieux. III. 158) d'Angeli del Moro surnommé Torbido. — Auch über seine Lebenszeit haben wir nur ungefähre Angaben. Vasari berichtet in der zweiten Ausgabe seiner Biographien (1568) nicht bloss von seinen Arbeiten, sondern auch schon von der Thätigkeit seines Sohnes Marco; Battista war also damals zum Mindesten 40 Jahre alt und spätestens Mitte der zwanziger Jahre geboren. Was die Zeit seines Todes anlangt, so erwähnt der Veroneser Adriano Valerini, sein Zeitgenosse, in einem Buche von 1586 (Le Bellezze di Verona. p. 103) unter den Verstorbenen einen Battista Ambulo detto dal Moro, und es ist sehr wahrscheinlich, dass damit unser Battista Angolo gemeint ist; allerdings müsste er in jenem Jahre noch nicht seit lange verstorben sein. Darnach ist kaum denkbar, dass sich die Angabe Bernasconi's (s. Literatur), das Testament des Künstlers vom 11. Mai 1610 befinde sich noch im Archiv des städtischen Hospitals zu Florenz, wirklich auf unseren Meister beziehe; es muss dasselbe von einem anderen Meister ähnlichen Namens herrühren. Wäre die Annahme richtig, so hätte Battista jedenfalls ein sehr hohes Alter erreicht. Da dieser sowol in Konkurrenz mit Paolo Veronese im Dome zu Mantua als gemeinschaftlich mit ihm in einem Palaste zu Murano malte, so war er dessen Zeitgenosse und mag wie dieser noch innerhalb des 16. Jahrh. gestorben sein. Dass er noch nicht 30 Jahr alt aus dem Leben geschieden sei, wie zuerst Florent le Comte (Cabinet des Singularetez etc. Brusselles 1702. III.

252) und nach ihm Andere behauptet, beruht wahrscheinlich auf einer Verwechslung mit seinem Sohne Marco, dessen frühen Tod dal Pozzo meldet.

Als Vasari über den Meister berichtete, hatte derselbe seinen Namen schon zu Ansehen gebracht; jener sagt von ihm, er sei so anmuthig im Kolorit und so kundig im Zeichnen gewesen, dass er seinem Schwiegervater Torbido eher vorausgeeilt als hinter ihm zurückgeblieben sei. Vasari nennt ihn Schüler des Torbido, der sich selber nach Giorgione gebildet hatte; doch wie überhaupt damals die Veroneser in Venedig ihre Schule vollendeten, so hat auch ohne Zweifel Battista in Venedig seine weitere Ausbildung empfangen. Man merkt noch die Einflüsse des Moro und Spuren früherer veroneser Maler, die dieser noch zeigt; daneben Züge, welche an Brusasorci (Domenico Riccio) erinnern; allein deutlicher ist das Vorbild Paolo Veronese's, bisweilen auch Tizian's sichtbar. So hat Battista als Maler wenig Eigenthümliches, er bekundet zudem die flüchtige dekorative Manier, welche die Venezianer nach der Mitte des 16. Jahrh. kennzeichnet; allein eine anmuthige Wirkung, eine gewisse edle Bewegtheit der Figuren und koloristischer Reiz lassen sich seinen Bildern nicht absprechen. Was Kugler von ihm bemerkt: seine Gemälde, von einem eigenthümlich starken Effekt, seien nicht frei von Uebertreibung, gilt nur von einigen derselben.

Von seinen Werken, deren Vasari erwähnt, haben sich nur wenige erhalten; darunter ein Paulus bei Ananias, eine Jugendarbeit des Meisters in Fresko, die sich früher über der Hauptthüre von S. Eufemia in Verona befand, später aber mit dem betreffenden Mauerstück in das Innere versetzt wurde. Auch von den Malereien, welche Ridolfi hinzufügt, sind die meisten verschollen oder zu Grunde gegangen. Battista hat in seiner Vaterstadt vielfach Paläste und Fassaden mit mythologischen und allegorischen Fresken ausgestattet; bekanntlich hat sich von diesem schönen Häuserschmuck, daran neben Mantua Verona besonders reich war, nur wenig erhalten; aber diese seltenen Reste lassen das grosse Geschick dieser Meister für dekorative Malereien, ihren Sinn für heitere farbige Wirkung und schönes Linienspiel der Gestalten noch deutlich erkennen. Was sich von Battista noch nothdürftig erhalten vorfindet, stellt ihn nicht unter die letzten dieser Maler. Seine Fresken an den Palästen der Grafen Canossa (Vasari), sowie diejenigen in Helldunkel am Hause der Pedemonti, welche Ridolfi ausführlich beschreibt, sind gänzlich verschwunden, und gerade solche umfassende Bilderzyklen hätten von des Meisters Vermögen die beste Kenntniss gegeben. So haben sich nur Bruchstücke und einzelne Darstellungen an anderen Häusern erhalten; Manches, was davon Persico und Bernasconi aufzählen, mag zudem dem Meister nicht angehören. Insbesondere sind zu erwähnen: Fresko an einem Hause gegenüber dem Palazzo Canossa, das den entschiedenen Einfluss Paolo Veronese's zeigt; Darstellung aus der Geschichte Koriolan's an dem Palazzino de' Bentegodi (No. 2903), wenigstens 1820 noch ziemlich erhalten; zwei grosse einfarbige Fresken in S. Stefano, Lunetten über den Altären in S. Nazaro e Celso; Madonna mit dem Kinde und zwei Heiligen an einer Fassade bei der Barfüsserkirche (in der Weise des Torbido), zwei Friese in den Häusern Sacchetti — wo A. fast alle Zimmer mit heiligen und profanen Geschichten ausgemalt hatte — und Murari und Madonna an einer Fassade in der Strasse della Disciplina.

Battista malte dann Mancherlei in Venedig, wo er eine gute Zeit seines Lebens verweilt zu haben scheint; wie er dahin gekommen und wie lange er daselbst geblieben, wird nicht gemeldet. Dort ebenfalls hat er vielfach Häuserfassaden geschmückt, aber auch Altartafeln für Kirchen gemalt. Nach Ridolfi und Zanetti war von ihm in S. Maria Maggiore ein Hauptbild, Madonna zwischen den hh. Johannes und Markus, mit Donatoren aus der Familie Marcello in herzoglichen Gewändern. Dasselbe, jetzt in der Akademie befindlich, wird von Boschini allerdings dem sonst unbekannten Franc. Alberti zugeschrieben und ebenso im Katalog der Akademie verzeichnet; doch mag jene ältere Angabe die richtige sein. Ein noch erhaltenes Gemälde in S. Giovanni e Paolo schreibt ihm Bernasconi zu: Johannes der Evangelist (vielmehr der hl. Markus) mit einigen Edelleuten, welche Seetruppen in Sold nehmen. Nach Temanza sind von seiner Hand auch die Zeichnungen (mit Geschichten des hl. Markus) zu den Arazzi, welche in S. Marco zu Venedig die Seitenwände des Chors bedecken; doch hält Zanetti dieselben für eine Arbeit des Jacopo Sansovino. — Zu dekorativen Malereien, von denen nur noch wenige Spuren erhalten sind, wurde Battista auch nach Murano berufen, wo damals Camillo Trevisano seinen Palast von den angesehensten Künstlern, darunter Aless. Vittoria, Paolo Veronese und Gio. Batt. Zelotti, schmücken liess. Er malte daselbst insbesondere den Hof (nach Vasari auch die Fassade) aus, und zwar in Gemeinschaft mit seinem Sohne Marco; ein Zeugniss dafür, dass seine Thätigkeit zu Venedig in seine späteren Jahre fällt. Ein Zimmer scheint er gemeinschaftlich oder in Konkurrenz mit Paolo Veronese gemalt zu haben; Moschini meint zwar, dies habe vielmehr Zelotti gethan, aber wahrscheinlich ist, dass alle drei Künstler im Inneren des Palastes beschäftigt gewesen. Dass übrigens A. mit Paolo Veronese öfters bei solchem Häuserschmuck in der Stadt und im Gebiet Venedig beschäftigt war, meldet uns Scannelli, der den Meister kurzweg als »Battista den Schüler Tizian's« bezeichnet. Doch ist von den dort genannten Malereien Nichts mehr erhalten.

Auch in Mantua war Battista thätig, und vermuthlich zu der Zeit, als er Venedig verlassen hatte. Vom Kardinal Ercole war er dahin mit drei anderen Veronesern berufen worden: mit Dom. Riccio (Brusasorci), Paolo Farinato und Paolo Veronese. Auch hier trat er mit diesem, wie schon erwähnt, in Konkurrenz; und in der That ist seine büssende Magdalena, im Dom zu Mantua noch erhalten, wie wenn er es dem Paolo hätte gleich thun wollen, ganz in dessen Weise gehalten.

Die Rückkehr nach Verona, welche wahrscheinlich von Mantua aus erfolgte, fällt wol in des Meisters letzte Lebensjahre; seitdem scheint er dort wenig mehr gemalt zu haben. Vielleicht ist in diese letzte Zeit das schöne noch erhaltene Bild in S. Fermo Maggiore zu setzen: Madonna mit dem Kinde in den Wolken, unter ihr vier Heilige, ansprechend durch den Adel der Köpfe und Haltungen und wirksam in der Farbe, wenn auch jetzt das Kolorit, offenbar durch Nachdunkeln, in's Schwärzliche spielt. — Noch ist ein Bild in S. Pietro in Carnario zu Verona zu erwähnen, die vier gekrönten hh. Märtyrer, das vielleicht der früheren Zeit angehört, sowie eine Altartafel (Jungfrau mit Kind) in der Pfarrkirche in dem bei Verona liegenden Bevilacqua. Von anderen Gemälden, deren Ridolfi erwähnt, findet sich keine Spur mehr.

Vasari berichtet noch, dass Battista viel in Miniatur malte und rühmt insbesondere ein Blatt mit einem hl. Eustachius, dem Christus zwischen den Hörnern einer Hirschkuh erscheint. Es kann sonderbar erscheinen, dass ein Maler, der mit dekorativem Geschick grosse Wandflächen zu füllen wusste, auch mit miniaturartigen Darstellungen sich abgegeben habe; allein Battista war auch Kupferstecher, also an kleine Arbeit und feine Ausführung gewöhnt. Er war in beiden Gattungen der Kunst bewandert: wie ja überhaupt die Vielseitigkeit bei den Künstlern des Cinquecento nichts Seltenes war. — Uebrigens sind seine Stiche sehr ungleich und gehören vielleicht verschiedenen Epochen seines Lebens an; sie sind theils mehr oder weniger frei radirt, theils mit dem Grabstichel nachgearbeitet. Manche Blätter sind ihm irrthümlich zugeschrieben. s. Battista als Stecher.

s. Vasari, ed. Le Monnier. VI. 108. IX. 184. 185. IX. 282. XI. 133. — Ridolfi, Le Maraviglie dell' Arte etc. II. 311—314. — Temanza, Vite dei più celebri Architetti etc. 247. — Scannelli, Il Microcosmo etc. p. 263. — Zanetti, Della Pittura Veneziana. pp. 282. 283. — B. dal Pozzo, Le Vite de' Pittori etc. Veronesi. pp. 67—70 (enthält nur einen Auszug aus Vasari und Ridolfi). — Baldinucci, Opere. VII. 546. — Moschini, Guida di Venezia. I. 284. II. 445. — Persico, Descrizione di Verona. I. 70. 185. 196. 201. II. 44. 65. 264. — Susani, Nuovo Prospetto etc. di Mantova. p. 9. — Bernasconi, Studj etc. pp. 337—340. — Kugler, Gesch. der Malerei. 2. Aufl. II. 64. — Burckhardt, Cicerone. 2. Aufl. pp. 297. 1006.

Fr. W. Unger u. J. Meyer.

Battista Angeli del Moro als Stecher.

BM, B·M·, B·M·

Battista's Stiche sind sehr ungleich. Indessen lässt sich doch eine gewisse Ordnung festhalten, indem er nämlich von einer mehr mit dem Grabstichel wirkenden, härteren Manier zu der malerischeren Radirung fortschreitet. Seine Blätter tragen nicht den Stempel eines Kupferstechers von Fach, indem er die Strichlagen nicht so methodisch anwendet und abtönt: der Maler ist in ihnen eben nicht zu verkennen. Vasari berichtet: »50 Bll. mit verschiedenen und schönen Landschaften haben Battista Vicentino (d. h. Pittoni) und Battista del Moro gestochen«. Daraus hat man geschlossen, dass er an Pittoni's Folgen mit Ruinen einen Antheil habe, doch sind diese Bll. bloss mit dessen Bezeichnung versehen. Wahrscheinlich aber, dass er mit Pittoni in Verbindung gekommen war, und vielleicht durch das Beispiel desselben zum landschaftlichen Radiren angeregt wurde. Seine Landschaften sind denen Pittoni's verwandt, jedoch freier, sie sind oberflächlich und dekorativ im Sinne der venetianischen Malerei behandelt, zeichnen sich aber öfter durch eine gewisse grossartige Komposition aus.

a) Von ihm gestochen und radirt:

1) Abraham kniet vor den drei Engeln. Rechts hinten Sarah am Zelte: TRES VIDIT ET VNVM ADORAVIT. Fol. Fehlt B. und Pass. Nagler, Monogr. I. No. 1961.

I. Vor B M links unten am Baumstamm.

II. Vor Appresso Luca Guarinoni.

Ohne Grund dem B. Malpizzi oder Malpucci beigelegt.

2) Auffindung des kleinen Moses. Nach Parmeggiano. Ohne Bezeichn. kl. Fol. B. 1.

Dem Batista d'Angolo zugeschrieben. Zani stimmt für Marco d'Angolo.

A. Meldolla hat dieselbe Komposition, aber mit Veränderungen, radirt.

3) Judith steckt das Haupt des Holofernes in den Sack. Mit Landschaft. Angeblich nach Giulio Romano. Ohne Bezeichn. gr. 4. B. 2.

Auch in Braundruck.

4) Die Geburt Christi mit den Hirten, welche ihre Gaben darbringen. Nach Parmeggiano. Von Battista del Moro. Fol.

So heisst es bei Rost 1 und danach bei De Angelis I. Sonst ist das Bl. nirgends erwähnt.

5) Flucht der hl. Familie nach Aegypten in einer reichen Landschaft. Rechts die untergehende Sonne. Unten rechts B. M. qu. Fol. Fehlt B. und Pass. Nagler. 8.

Mit Unrecht von Nagler bezweifelt.

6) Ruhe auf der Flucht nach Aegypten in einer reichen Landschaft. Angeblich nach Tizian. Batt^a. detto del Moro. qu. Fol. B. 3.

I. Vor Apud Camocium.

Gute gegenseitige Kopie. Ferando Bertelli excudebat.

7) Das Christkind wird gebadet. Nach Giulio Romano. MAG. INVENT. IVL. ROM. Fol. B. 11.

I. Vor B. M. über dem Bette und der Retusche.

8) Hl. Familie, dabei eine Heilige und ein hl. Bischof. Ohne Bezeichn. Angebl. nach Parmeggiano und dem Angolo zugeschrieben. kl. Fol. B. 7.

Gegenseitige anonyme Kopie von einem guten alten Stecher (*Notiz von Wessely*).

9) Hl. Jungfrau mit dem Kinde auf einem Thron. Ueber ihr Gott Vater und der hl. Geist, zu beiden Seiten ein Engel. Unten links die hl. Katharina, rechts Magdalena. Ohne Bezeichn. Fol. Fehlt B. Pass. 38.

In Weigel's Katalog der nachgel. Kupferstichsammlung eines der grössten Kunstsammlers Deutschlands. III. Leipz. 1858, No. 1404 beschrieben und dem Battista zugetheilt.

10) Hl. Familie mit dem kl. Johannes u. Elisabeth. Nach der hl. Familie von Rafael (genannt La Perla) in Madrid, jedoch mit veränderter Landschaft. (Passavant, Raphael d'Urbin II. 252.) Unten links: RAPHAEL . VRB . IN., in der Mitte B . M., gegen rechts: BATT . COGNOMEN TO . DEL . MORO. Roy. Fol. B. 12.

I. Vor der Schrift und Grabstichelretusche. Zwischen COGNOMEN und TO findet sich in dem uns vorliegenden Explr. der anscheinende Rest eines Punktes. Vielleicht hat man ihn zu tilgen gesucht; nicht unmöglich desshalb, dass einzelne Abdr. mit einem deutlich ausgedrückten Punkte existiren.

11) Das Jesuskind wird gebadet, dabei der kl. Johannes. Links hinten trocknet die hl. Elisabeth Wäsche. Bat. Ang. del Moro F. Fol. B. 10.

Kopie von der Gegenseite mit einigen Veränderungen. Ferando bertelis exc. Ohne die Bez. des Angolo. kl. Fol. Im Katal. Malaspina II. 139 dem Angolo selbst zugeschrieben und von Passav. unter No. 37 aufgeführt.

12) Maria, sitzend, mit der Linken das Kind haltend, das sie umarmt. Ohne Bezeichn. Angebl. nach Parmeggiano's Zeichnung und von Angolo radirt. gr. 8. B. 6. Unbedeutendes Bl.

13) Hl. Familie. Hl. Elisabeth knieend bringt den kl. Johannes dem Christkind entgegen. Links hinten ein Schäfer mit seiner Heerde an einem Bach. Die Erfindung wurde von Manchen dem Tizian zugeschrieben. Ohne Bezeichn., aber nach Bartsch allem Anschein nach von A. qu. Fol. B. 8.

13a) Hl. Familie. Maria mit dem Kind sitzt auf einer Steinbank, auf der ein Relief; dahinter der hl. Joseph. Links ein Mädchen mit einem Vogel, hinter ihm ein bärtiger Mann. Ohne Bezeichn. H. 6″ 3‴, br. 8″ 3‴. Unbeschrieben. Im Berliner Kabinet dem Angolo beigelegt. (*Notiz von Wessely.*)

14) Hl. Jungfrau, rechts unter einem Baume sitzend, auf dem Schooße das Kind, das den von links kommenden kl. Johannes umarmt. Dahinter sitzt die hl. Elisabeth, die Gruppe betrachtend; links daneben eine Wiege, hinten Uferlandschaft. Ohne Bezeichn. H. 7″ 6‴, br. 10″ 3‴. Unbeschrieben. Wien, Albertina.

15) Hl. Jungfrau mit dem kleinen Jesus, der im Begriffe ist, Obst von dem kl. Johannes zu nehmen, der von Elisabeth gehalten wird. B. FECIT DEL MORO V. qu. Fol. B. 9.

16) Taufe Christi, von dem hl. Johannes d. Täufer. B. FECIT DEL MORO V. kl. Fol. B. 4.

Radirt und mit dem Stichel vollendet.

17) Christus am Kreuze, zwischen den beiden Schächern. Dabei die hl. Jungfrau etc. Figurenreiche Komposition. Ohne Bezeichn. Roy. Fol. B. 5.

Wird dem Angolo zugeschrieben; nach Bartsch dürfte es eine Jugendarbeit sein.

18) Christus am Kreuze, zwischen zwei Engeln. Unten links Maria, rechts Johannes. Unten gegen rechts: BATISTA DANGOLO. kl. Fol. Fehlt B. Pass. 39.

Von R. Weigel im erwähnten Kataloge von 1858, No. 1403 als eigenhändige Radirung Angolo's beschrieben.

19) Die Pietà. Christus, Maria und zwei Engel. Batt^a. cognominato del Moro. Fol. Fehlt Bartsch. Pass. 40.

Es dürfte Abdr. vor dem Namen geben.

20) Der Leichnam Christi am Fuss des Kreuzes, von Nicodemus und den hh. Frauen unterstützt und beklagt. 6 Figuren. Ohne Zeichen. H. 6″ 6‴, br. 4″ 8‴. Wien, Albertina. Unbeschrieben.

21) Grablegung Christi, durch drei Männer rechts, links die hl. Jungfrau von den beiden Marien unterstützt. Ohne Zeichen. H. 6″ 7‴, br. 4″ 7‴. Wien, Albertina. Gegenstück zum vorigen. Zani, Encicl. II. IX. 26.

22) Hl. Rochus mit dem Hund; ein Engel erscheint ihm links oben auf Wolken. Links unten BATT . COGNOMEN . TO DEL MORO, rechts unten . B . M . Fol. B. 14.

Ohne Zweifel das Bl. No. 6 bei Rost, No. VII bei de Angelis. Ohne Namen, sagt dieser; es wird also Abdr. vor der Bezeichnung geben.

Im späteren Abdr. findet sich statt B. M.: D. B. (Donato oder Domenico Bertelli?). Vom M finden sich noch Spuren. (*Mitth. von Wessely.*)

23) Hl. Hieronymus, vor seiner Hütte. Neben dem Tische der Löwe. Rechts auf dem Hügel ein Hirsch. Unten zu den Füssen des Heiligen B. M. gr. qu. 4. Fehlt B. Le Blanc 15. Nagler, Monogr. I. No. 1961. Pass. 41.

I. Vor Apud Camocium.

24) Ein hl. Bischof ruht im Grabe, unter einem Marienbild, und zwischen zwei weinenden Engeln. Angeblich nach Parmeggiano's Erfindung. Ohne Bezeichn., jedoch dem Angolo zugeschrieben. Fol. B. 13.

25) Die Marter der hl. Justina. Bernardinus Cremonen^is. Inuentor (d. h. B. Campi). Batt^a. del Moro F. Roy. Fol. B. 15.

I. Vor Donati Rasciotti for.

26) Sibylle, auf Felsen sitzend und schreibend; nach rechts gewendet. Ohne Bezeichn. gr. 4. B. 31.

27) Perseus gibt an Merkur nnd Pallas die ihm geliehenen Waffen zurück. Anonymes Bl. Wird dem A. zugeschrieben und die Erfindung dem Fr. Primaticcio. kl. qu. Fol. B. 17.

28) Perseus vermält sich mit Andromeda. Ohne Bezeichnung und Gegenstück zum vorigen. kl. qu. Fol. B. 18.

29) Das Opfer an Jupiter, dessen Statue auf einem Altar steht zwischen denen Minerva's und Merkur's. Ohne Bezeichn. Die Erfindung wurde dem Giul. Romano zugeschrieben; Bartsch aber glaubt eher, dass es von dem Erfinder der beiden vorigen Bll. herrühre, zu denen es zu gehören scheint. kl. qu. Fol. B. 19.

Sämmtliche 3 Bll. gehören Einem Künstler an, ob jedoch dem Angolo, ist nicht sicher.

30) Vulkan arbeitet in seiner Schmiede; hinter ihm zur Linken Amor. Ohne Bezeichn., aber dem A. zugeschrieben. kl. Fol. B. 21.

31) Sitzender trunkener Silen, von Nymphe und Satyr unterstützt. Bez. B. M. 4. Fehlt B. und Pass.

31 a) Eine zwischen Bäumen schlafende nackte Nymphe von einem Satyr überrascht. Amor klettert einen schiefen Baum hinauf. Ohne Bezeichn. H. 4″ 9‴, br. 6″ 4‴. Unbeschrieben. In Berlin dem Angolo zugeschrieben. (*Mitth. von Wessely.*)

32) Die vier Jahreszeiten, durch die Bildsäulen der Flora, Pomona, des Bacchus und Hiems repräsentirt. Ver, Estas, Autumnus und Hiems finden sich unten an den Statuen. Jul. Rom. am Piedestal des Winters. Nach Giulio Romano. Oben in der Mitte B. M. gr. qu. Fol. B. 22.

Die späteren Abdr. sind gänzlich in der Art Bat. Franco's mit dem Stichel retuschirt.

Nagler, Monogr. IV, No. 518, beschreibt wahrscheinlich dasselbe Bl. Nach seiner Angabe von einem alten Franzosen radirt. Wol ein Irrthum.

33) Landschaft mit Venus und zwei Liebesgöttern. Nach dem Meister F. P. (Franc. Parmeggiano?). gr. qu. Fol. Fehlt B. und Pass. Le Blanc 21. Nagler 10. Katal. Sykes.

Angeblich soll im zweiten Druck das Monogr. des Angolo vorkommen.

34) Reiche Fluss- und Berglandschaft, in der links Moses mit den Gesetzestafeln herabschreitet, rechts oben Gott in den Wolken erscheint. Ohne Bezeichn. H. 7″ 2‴, br. 10″ 5‴. Unbeschrieben. Wien, Albertina.

35) Landschaft mit Venus und Amor. Zufolge Bartsch nach Tizian. Unten auf einem Stein: Battista Moro Veronese F. 1562. Gleiche Grösse wie das vorige. B. 27.

Bartsch erwähnt nichts von der Bezeichn., es gibt also Abdr. vor derselben.

36) Landschaft mit dem Liebespaar links (Jupiter, der eine Nymphe umarmt?), rechts ein Hirt mit fünf Kühen. In der Mitte ein Fluss. In der Ecke links unten B. M. H. 6″ 1‴, br. 9″ 10‴. Fehlt B. Pass. 43. Nagler 9.

37) Landschaft mit dem Damhirsch. In der Mitte unten B. M. qu. 4. B. 23.

38) Landschaft mit grossem Fluss und verschiedenen Thieren. Links unten B. M. gr. qu. 4. B. 24.

39) Landschaft mit dem sitzenden Hirten und der Schafherde und zwei Hirschen am Waldsaum. Unten in der Mitte das erste Zeichen. kl. qu. Fol. Fehlt B. und Pass. Nagler I. No. 1677.

40) Landschaft. Links gehen ein Mann und eine Frau eine Anhöhe herunter. Rechts mehrere Figuren und ein von zwei Ochsen gezogener Karren, weiter hinten eine Stadt an einem Flusse. Ohne Bezeichn., jedoch von Angolo. H. 221 mill., br. 325. Fehlt B. und Pass.

41) Landschaft mit vier Kühen, von denen eine von einer Frau gemelkt wird. Ohne Bezeichn. Zufolge Bartsch nach Tizian. kl. qu. Fol. B. 25.

42) Landschaft mit Kühen, von denen eine von einem Manne gemelkt wird. Zufolge Bartsch nach einer Zeichn. von Tizian. Nicolo Nelli exc. gr. qu. Fol. B. 26.

II. Noch mit Batista del moro Ver. F. Retuschirt.

Sollte es nicht auch Abdr. vor der Adr. geben?

43) Der grosse Eichenbaum am Strande des Meeres, den die Winde in Form von Kinderköpfen anblasen. Auf einer Tafel in der Mitte unten:

Firmissima conuelli non posse
Sic sacræ guercus firmis radicibus extat,
Sicca licet uenti concutiant folia.

Rechts unten . B . M . H. 10″, br. 6″ 8‴. Unbeschrieben.

44—47) Vier Darstellungen, nach Art der Pastoralen mit Ruinen und ländlichen Gebäuden. In einer sieht man drei Wanderer und durch die offene Thür eines Hauses drei Männer am Tische, wol Christus und die Jünger zu Emaus. Auf einem anderen Bl.: Apresso Gio. Franc°. Camocio. H. 7″ 2‴, br. 10″ 9‴.

Diese radirten Bll. ohne Bezeichn. werden im Katal. Malaspina II. 141 dem Angolo beigelegt.

48) Heinrich II. von Frankreich. Halbfigur nach rechts. HENRICVS . II . GALLORVM . REX . CHRISTIANISSIMVS. Links unten Batt^a ditto del Moro. kl. Fol. B. 28.

49) Bildniss eines langbärtigen Generals, Halbfig., in einem Ovale umgeben von allegor. Figuren. Eine Kartusche unten zeigt Spuren wie von einer ausgeschliffenen Inschr. Ohne Bezeichn. Scheint das Titelkupfer eines Buches. Auf der Rückseite ein ital. Gedicht mit der Aufschrift:

DIM . LIVIO CORALDO
DALONIGO.

Anfang: Se hauer l'animo puro — — Schluss: tienlo anco per primo Per bontà, per ualor fra gli altri Orsini. H. 9″ 4‴, br. 6″ 9‴. Unbeschrieben. Wien, Albertina.

50) Romulus und Remus von der Wölfin gesäugt. IVL . ROM . IV. Nach Giulio Romano. kl. qu. Fol. B. 29.

I. Vor B . M auf dem Stein links unten.

51) Die Vestalin Tuccia beweist ihre Keuschheit. Ohne Bezeichn., jedoch dem A. zugeschrieben. Die Zeichnung wurde dem Parmeggiano oder dem Bern. Campi beigelegt. kl. Fol. B. 30.

52) Ein Mann trägt in einer Butte drei seiner Kinder nach rechts. Eines derselben nimmt ihm den Hut vom Kopfe, ein anderes hetzt einen Hund mit Ruthen. Spesso al figliuol d'ingiuriar baldanza, da il sostegno del padre e la possanza. — Ap. Givan. Fr. Camocio. Ohne Bezeichn., aber dem A. zuerkannt. Die Zeichnung wurde dem Tizian zugeschrieben. gr. 4. B. 32.

53) Der Ruf, eine geflügelte Frau auf einem Globus. Links unten die Tugend, rechts das Laster als Satyr. Batt^a. cognominat. de Moro. Unten im Rande Jo son colei etc. kl. Fol. B. 33.

54) Der Sieg und der Friede, als weibl. Figuren, sich einem Kinde nahend, das zwei weibl. Figuren in den Armen halten. Ohne Bezeichn., aber dem Angolo zugeschrieben. qu. Fol. B. 34.

II. Links unten B. franco fece hinzugefügt.

55) Der bestochene Richter von der Gerechtigkeit und Mässigung verlassen. Auf einer Tafel über dem Richter: Sic prece, sic pretio turpi etc. Auf der Stufe des Tribunals: Judicium corruptum. Unter den beiden allegor. Figuren: geminae fugiere sorores. Ohne Bezeichn. gr. qu. Fol. B. 35.

Nach Rechberger von Marco d'Angolo.

I. Vor den umfassenden Grabstichelarbeiten und der Adr.: Claudij duchetj formis.

Alte Kopie im Holzschnitt mit kleinen Veränderungen.

56) Die Schlacht. Im Vordergrunde ein Helm. Ein Theil der Constantinsschlacht von Rafael. Ra-

dirung. gr. qu. Fol. B. p. 200 und bei Orazio Farinati 6. Pass. p. 180. Rost 4. De Angelis V.

I. Vor der Adr. des Camocio.

II. Mit dieser.

III. Dieselbe zugelegt.

Rost No. 4 sagt: Mit den Namen Rafael's u. Battista's und der Adr. des Camocci. Mir unbekannt, ob dies nicht etwa ein Irrthum. Danach gäbe es noch eine Abdrucksgattung.

Mit Unrecht einem der beiden Farinati zugeschrieben.

57) Die Nähschule. Eine Frau unterrichtet junge Mädchen. Ohne Bezeichn. H. 5″ 3‴, br. 6″ 11‴. Fehlt B. und Pass. (*Notiz von Wessely*).

I. Vor der eingestochenen Jahrzahl 1554.

58) Allegorie. Eine Frau, links hinschreitend, verhält sich die Nase mit der Linken und öffnet mit der Rechten eine Truhe, aus der Schlangen und Gewürm kommen. Dahinter links eine andere Frau, eine Fackel anzündend; rechts ein jugendlicher Satyr. Oben der Thierkreis mit Apollo etc. Links unten: Z. B. M., 1557 von Fr. von Bartsch gelesen: Zuan Bat. Moro. Diese Bezeichnung ist aber für Angolo fremdartig. H. 14″, br. 8″ 9‴. Wien, Hofbibliothek. Dasselbe erwähnt in Weigel's Kunstkatal. No. 19701 und Passav. 42.

Im späteren Zustand ist rechts eingestochen:



Im Dresdener Kabinet werden nach *Mittheil. von L. Gruner* dem Meister noch folgende Bll. zugeschrieben, die keine Bezeichnung tragen u. bei Bartsch fehlen:

59) Hl. Johannes, Christus und die Apostel. kl. 8.

60) Christus heilt den Gichtbrüchigen. Reiche Komposition. qu. Fol.

61) Christus treibt die Verkäufer aus dem Tempel. gr. 8.

62) Christus am Oelberg. gr. 8.

63—69) 7 Bll. aus der Passionsgeschichte. gr. 8.

70) Die Sibylle (nicht das oben bez. Bl.). kl. Fol.

71) Die Venus des Tizian. Tic^us^. in. Mit einer undeutlichen Jahreszahl. kl. Fol.

72) Nereiden und Tritonen. kl. qu. Fol.

73) Horaz, mit Lorbeerkranz, hält Feder u. Maske. hinter ihm Pegasus. kl. qu. Fol.

74) Der Friede (?). Ein Jüngling zündet einen Helm an. Nische. 4.

Irrthümlich ihm zugeschrieben:

1) Die Karyatiden, B. 16, sind von A. Falcone. B. 10.

2) Der Tod als Vogelsteller. Roy. qu. Fol. Von B. 36 dem A. zuerkannt, ist indessen von G. P. Cimerlini, dessen Dedikation es im ersten Drucke trägt.

b) Nach ihm gestochen:

1) Triumph des Kelches (Sakramentes). Oben die hl. Dreifaltigkeit, unten die Apostel. 1576 Batista del Moro inuentor. Oriente Conieli fecit. Nicolai Valegij formis. Veneti.

2) Hl. Nikolaus; darunter ein Bischof und der hl. Antonius. Gaet. Zancon dis. et inc. Konturstich. In: Raccolta di 60 Stampe della più celebri Pitture di Verona. No. 24. kl. 4.

3) Venus oder nackte Nymphe, zwischen einem Flussgott und einem Alten sitzend und aus Amor's Köcher einen Pfeil nehmend. Links unten BATISTA AN^in^., darüber [Monogramm] kl. Fol.

Dieses Monogramm, das aus FABF zu bestehen scheint, auf den Angolo selbst zu beziehen, wie B. 20, und die Ungeschicklichkeit des radirten und mit dem Stichel übergangenen Bl. durch die Annahme einer Jugendarbeit zu erklären, liegt kein Grund vor.

s. Vasari, Ed. Le Monnier. IX. 281. — Bartsch, Peintre-Graveur. XVI. 173. — Zani, Encicl. II. passim. — Le Blanc, Manuel. — Nagler, Monogr. passim, haupts. I. 1960. — Passavant, Peintre-Graveur. VI. 180. — Huber u. Rost, Handb. III. 178. — De Angelis, Fortsetzung von Gandellini's Notizie. V. 178. — Katal. Winckler.

Notizen von M. Thausing und L. Gruner.
W. Schmidt.

Giulio Angeli (richtiger Angolo) **del Moro**, der Bruder des Vorigen, in venezianischen Kirchenregistern und Urkunden bis zum J. 1618 verzeichnet, Baumeister, Maler und Bildhauer. Dass er in allen drei Künsten erfahren gewesen, dessen rühmt er sich selber; an einem seiner Bildwerke in S. Salvatore zu Venedig hat er sich bezeichnet: IULIUS MAURUS VERONENSIS SCULPTOR PICTOR ET ARCHITECTUS. Diese etwas prahlerische Inschrift nimmt sich um so seltsamer aus, als hundert Jahre früher die Vereinigung der drei Künste in Einem Meister gar nichts Seltenes gewesen. Zudem hat Giulio trotz einer gewissen Geschicklichkeit es über das Mittelmässige nicht weit hinausgebracht. Er hat übrigens nur Malereien und Bildwerke hinterlassen; von Bauwerken, welche er ausgeführt, ist Nichts bekannt.

In seiner Vaterstadt scheint er kaum gearbeitet zu haben, da sich dort keine Werke von ihm finden; er kam wahrscheinlich schon in ganz jungen Jahren nach Venedig, das der Hauptplatz seiner Thätigkeit war. Wahrscheinlich brachte er daselbst auch den grössten Theil seines Lebens zu. Von seinen Gemälden finden sich noch mehrere in venezianischen Kirchen (bemerkenswerth in S. Fosca auf Torcello das Altarbild mit dem Martyrium der hl. Fosca; das von Lanzi noch gekannte Bild der vier gekrönten Märtyrer in S. Apollinare scheint nicht mehr vorhanden zu sein). Doch sind die Malereien im Dogenpalast bedeutender, insbesondere das grosse Bild in Sala del maggior Consiglio: Der Papst Alexander III. übergibt dem Dogen in S. Giovanni Laterano Fahnen u. s. f. zum Geschenke (s. Stiche No. 1). Andere Bilder aus der Dogengeschichte sind in der Sala dello Scrutinio. Hier zeigt sich wol Geschick, mit bewegten Gruppen grosse Flächen anzufüllen; aber die Zeichnung

ist flüchtig und manierirt, das Kolorit schwach und die Ausführung reizlos.

Ansprechender sind die plastischen Arbeiten des Künstlers, der als Bildhauer zu den Ausläufern der Schule des Jacopo Sansovino gehört und von Selvatico als Schüler des Girol. Campagna betrachtet wird. Sie sind, wenn auch in der Manier der Verfallzeit befangen und in der Formenbildung oberflächlich, doch verhältnissmässig einfach und mitunter von einer anmuthigen Bewegtheit. Dies gilt von den beiden Figuren der hh. Georg und Stephan in den Seitennischen neben dem Hauptportal von S. Giorgio Maggiore; dieselben sind jedenfalls erst nach 1610 errichtet, da erst in diesem Jahre die Fassade fertig wurde. Ferner von den drei Statuen über der einen Thüre der Sala delle quattro porte im Dogenpalast (Geheimniss, Fleiss und Treue), sowie von den Statuen des Heilands und zweier Engel nebst Relief, das den Leichnam Jesu von einem Engel gehalten vorstellt, in S. Stefano (Seitenkapelle des Chors). Grössere Arbeiten von ihm hat S. Salvatore aufzuweisen an dem Denkmale der Dogen Lorenzo und Girolamo Priuli und an demjenigen des Prokurators Andrea Dolfino (letzteres errichtet 1602, mit den Statuen des Heilands, der hh. Benedikt und Andreas). Das erstere, mit zwei Säulenordnungen, enthält in der oberen die Gestalten der hh. Laurentius und Hieronymus, in der unteren die Bildnissfiguren der Verstorbenen auf Sarkophagen. Auch die Architektur dieses Grabmals soll nach Moschini von Giulio herrühren; doch schreibt sie die neue Guida von Venedig dem Cesare Franco zu. Hier ist der Künstler schwächer; jene grossen Heiligenfiguren zeigen nur die Manier und die Leere der Verfallzeit. Das Gleiche ist der Fall mit seinen Statuen des Auferstandenen (davon eine in S. Maria del Giglio, mit jener prahlerischen Inschrift, eine andere in S. Maria Zobenigo). Ausserdem von ihm noch erhalten: das Grabmal des Arztes Parisano Parisani in S. Fantino und einige Bronzestatuetten in S. Felice. Endlich hat Giulio einige Bildnissbüsten hinterlassen, insbesondere diejenigen zweier Dogen an der Fassade von S. Giorgio Maggiore (ausgeführt 1618), und hier erweist er sich recht tüchtig, wie denn überhaupt allen Bildhauern dieser späten Zeit das Bildniss, die einfache Wiedergabe der Individualität noch am besten gelang.

Ausserhalb Venedig's scheint Giulio nur wenig thätig gewesen zu sein. Nur in Rovigo befindet sich noch ein mit seinem Namen bezeichnetes Werk: Madonna mit dem Kinde in einer Nische in der Loggia pubblica, bez. OPVS IVLII MAVRI VERONE[is].

s. Dal Pozzo, Vite dei Pittori etc. Veronesi. p. 70. — Zanetti, Della Pittura Veneziana. p. 384. — Moschini, Guida di Venezia I. 414. 439. 472 etc. II. 362. 471. — Bartoli, Pitture etc. di Rovigo. p. 86. — Selvatico, Sulla Architettura e sulla Scultura in Venezia etc. Venezia 1847. pp. 368. 404—407. — Selvatico e Lazari, Guida di Venezia. passim. — Cicogna, Iscrizione Veneziane. IV. 354. 402—404. — Bernasconi, Studj etc. p. 340. — Burckhardt, Cicerone. 2. Aufl. p. 660.

Nach ihm gestochen:

1) Papa Alessandro Terzo che dona al Doge il Stendardi e Trombe nella Chiesa di S. Giovanni Laterano. Nach dem Gemälde im grossen Rathssaal des Dogenpalastes. In: Gran Teatro di Venezia. II. Taf. 12. gr. qu. Fol.

•

Marco Angeli (richtiger Angolo) **del Moro**, Sohn des Battista del Moro, wie sein Vater, dessen Schüler er auch war, Maler und Kupferstecher. Wie über seinen Namen die gleiche Verwirrung wie bei Battista herrscht, so sind auch über sein Leben und die Zeit seiner Thätigkeit unrichtige Nachrichten überliefert. Nach Dal Pozzo soll er in Rom unter Rafael sich ausgebildet und daselbst in noch jungen Jahren (nach Späteren kaum 30 Jahre alt) gestorben sein. Unmöglich konnte er Rafael's Schüler sein, da er sicher erst nach dessen Tode geboren ist; und ob er überhaupt in Rom gewesen, ist mehr als zweifelhaft. Auch Lanzi setzt seine Thätigkeit zu früh, in das J. 1560; vor 1565 lässt sich kein Werk von ihm nachweisen, und noch 1585 und 1586 kommen in den Büchern der Scuola di S. Giovanni de' Battuti zu Murano Zahlungen für Arbeiten von seiner Hand vor. Andrerseits ist ein Bild, das sich früher in S. Bartolommeo daselbst befand, mit seinem Namen (Marco Moro Veronese) und der Jahrzahl MDLXX versehen; woraus also mit Wahrscheinlichkeit erhellt, dass er zum Mindesten 16 Jahre lang als Künstler in Venedig beschäftigt war. Demnach kann er nicht jung gestorben sein, und in Rom ist er wahrscheinlich, da sich dort keine Spur seiner Thätigkeit auffindet, gar nicht gewesen. Die Angabe, dass er dort unter Rafael gearbeitet, mag durch eine von ihm gefertigte Kopie, die sich noch im Museum zu Verona befindet, veranlasst sein; man gab nämlich dieselbe früher für eine Kopie nach einem Bilde Rafael's aus dem Hause Canossa aus, in Wahrheit aber ist sie nach einem Gemälde Giulio Romano's, das die Madonna mit dem kleinen Johannes vorstellt, wie er Wasser über das Jesuskind herabgiesst: wahrscheinlich nach der bekannten Madonna della Scodella, die sich jetzt in der Dresdener Galerie befindet.

Von seinen Malereien hat sich wenig erhalten; er zeigt sich darin als einen Nachfolger seines Vaters, den er indessen nicht erreichte. Die Bilder zu Verona, deren dal Pozzo gedenkt, sind sämmtlich verschollen; in Venedig sind von ihm das hl. Abendmahl in S. Leone, das Bild aus S. Bartolommeo (Darstellung des Paradieses) in der Vorrathskammer der Akademie und eine Kreuzabnahme mit mehreren Heiligen in S. Stefano auf Murano (bez. Marco Angolo

detto del Moro F.), das aber, da es von einem F. Mazzolà 1733 übermalt worden, die Hand des Meisters nicht mehr erkennen lässt. Dass Marco seinem Vater bei Wandmalereien in Murano behülflich gewesen, haben wir unter diesem gesehen. — Auch hat Marco wie sein Vater in Miniatur gemalt. Fioravanti (s. Literatur) nennt ihn sogar den besten Miniaturmaler Venedig's (?) und berichtet zugleich, dass sich der Künstler viel mit mathematischen und perspektivischen Studien abgegeben habe. — Als Kupferstecher war M. sorgfältiger als sein Vater in der Ausführung. Seine Stiche sind gezeichnet: Marco oder Marcho Angolo, Marco A., auch bloss M. A., zuweilen mit dem Zusatz V. (Veronese) und nur einmal mit dem Zusatz: dito del Moro.

s. Vasari, ed. Le Monnier. IX. 184. — Fioravanti, Specchio di Scienza. lib. I. cap. 15. — Dal Pozzo, Le Vite de' Pittori etc. Veronesi. p. 70. — Zanetti, Della Pittura Veneziana. p. 384. — Lanzi, Storia Pittorica. III. 139. VI. 116. — Moschini, Guida di Venezia. I. 211. 561. II. 410. — Bernasconi, Studj. p. 340.

Fr. W. Unger.

Marco Angeli del Moro als Radirer.

Marco del Moro radirte im Stile seines Vaters. Aus welchen Gründen Renouvier (Des Types et des Manières des Maitres Graveurs p. 30) behauptet, dass Benetto Stefani den Stichen Marco's die Behandlung des Corn. Cort zugefügt und sie dadurch verdorben habe, ist mir unbekannt. Vielleicht liegt hier eine Verwechslung vor. B. Stefani hatte verschiedene Kompositionen Marco's gestochen oder verlegt; einige darunter tragen ein Monogramm M V I, das indessen nur durch Marco Angelo Veronese Inventor erklärt werden kann und nicht auf eigenhändige Ausführung deutet. Bei der Ausführung des folgenden Verzeichnisses verdanke ich viel den *Mittheilungen von M. Thausing.*



a) Von ihm radirt:

1) Taufe Christi. Se chi fu senza macula etc. MARCO ANGOLO GITO GEL MORO. V. F. Benedetto Steffani excude: cum priuilegio. gr. qu. Fol. B. 1.

2) Pietà. Christus unter dem Kreuze betrauert. Neben den Füssen der Magdalena das dritte Zeichen in dem Täfelchen. Unten: PROPTER INIQUITATES NOSTRAS. Esaias 53. Venetiis apud Lucam Bertelum. Anno M . D . LXXII. Fol. Fehlt B. Brulliot I. 42. Nagler, Monogr. IV. No. 1609. Pass. 9.

Von Passavant nach einer fehlerhaften Angabe beschrieben.

3) Vermälung der hl. Katharina. Mit dem zweiten Zeichen M und A. Kopie von Meldolla's Bl. nach Parmeggiano. 4. B. 2.

Auf Meldolla's Bl. steht ein ähnliches Zeichen. Ob sich das obige Zeichen wirklich auf Angolo bezieht, oder ob es nicht vielmehr eine Nachbildung des Meldolla'schen ist, scheint fraglich. Bartsch freilich schreibt es dem Angolo zu. Zweifelhaft.

4) Augustus, dem die tiburtinische Sibylle die Erscheinung der Madonna mit dem Kinde in den Wolken zeigt. MARCO A. V. F. qu. Fol. B. 3.

I. Vor: Apud Camocium.

Dies ist vielleicht die Darstellung, die Heineken (Dict. III. 138) als anonymes Bl. von Bonasone nach Parmeggiano gest. sein lässt (nach Mariette). Sollte es Abdr. vor dem Künstlernamen geben? Auf p. 543 desselben Bandes erwähnt Heineken das Bl. unter dem richtigen Namen und als nach Tizian gestochen.

5) Jupiter eine Nymphe umarmend. Tal fû la mia beltà etc. Marco Angolo F. 1565. kl. Fol. B. 4.

6) Mars und Venus nebst Amor in einer Grotte. Rechts oben am Felsen die Initialen: M. A. kl. Fol. B. 5.

7) Triumph Neptun's. MARCHO . ANGOLO . V. F. Friesförmig. qu. Fol. B. 7.

8) Herkules, die Hydra tödtend. Ohne Bezeichn. kl. qu. Fol. B. 6.

9) Der Liebesgarten. Von Manchen wurde die Erfindung dem Tizian zugeschrieben. Quest' è il Giardin del uago Dio d'Amore etc. Ohne Bez. Fol. B. 8.

I. Vor den Versen.

10) ILLVST. IOANES D VALETA MAGNS MAGISTER RELIGIONIS HIEROSOLIMITANÆ. Nach Tizian. Brustbild. Profil nach links in achteckiger Einfassung. Elpis Eros Pistis mihi nunc caput ecce coronant 1565. Links unten: ferando berte (d. h. bertelli), rechts: MARCHO . M. gr. 4. Fehlt B. u. Pass.

I. IOANES D VALETA MAGNS MAGISTER HOSPITALIS HIEROSOLIMITANO. Elpis Eros Pistis meritum caput ecce coronant M . D . LXV. Ebenfalls mit F. Bertelli's Adr. und dem Künstlernamen.

II. Beschrieben.

Kopie von M. Rota. B. 100.

Folgende Bll., die ohne Bezeichn. sind und bei Bartsch fehlen, werden nach *Mittheil. von L. Gruner* ihm im Dresdener Kabinet zugeschrieben.

11) Hl. Familie. kl. qu. Fol.

12) Erziehung des Jupiter. 16.

13) Neptun auf dem Meere, mit vielen Meergöttern, Amorinen u. s. w. Fol.

14) Perseus bei der enthaupteten Gorgo. kl. Fol.

15) Die junge Frau im Nachen, zu der ein Sklave ein Kind bringt. Wol Danae und der kleine Perseus, von Acrisius ausgesetzt. kl. qu. Fol.

Dies ist wol die Kopie nach Giorgio Ghisi's Bl. von 1543 (B. 65), von welcher Passav. VI. 139 No. 65 sagt, dass sie dem Batista del Moro zugeschrieben werde; ich glaube mit Unrecht. Auch wol nicht von Marco.

16) Grosse Landschaft mit der nackten Venus und Adonis, der an ihrer Seite ruht. gr. qu. Fol.

17) Die Stickstube. Mehrere Frauen und Mädchen mit Stickereien beschäftigt. 8.

Wol das bei Batista als No. 57 erwähnte Blatt.

b) Nach ihm gestochen:

1) Die Anbetung der Hirten. Magne Puer etc. MARCO ANGVLO DAL MORO VERONE INVE. — G. O. F. (d. h. G. Osello Fecit). — Romæ 1585. gr. Fol.

Im zweiten Druck finden sich die Buchstaben St. F. statt G. O. F., die vielleicht Stefani Formis bedeuten sollen.

2) Anbetung der Hirten. Auf einem Stein 1581, darunter Marco dil moro inuentor. gr. Fol. Dresden.

Etwa das zweifelhafte Bl. von Ag. Caracci, das Bartsch No. 9 beschreibt? In späteren Drucken scheint der Name des Moro unterdrückt und dafür A. C. eingefügt worden zu sein.

3) Anbetung der hl. drei Könige. Marco dil moro Inuentor. Lucae Bertelli formis. Gest. von Ag. Caracci. gr. Fol. B. 10.

Es gibt Abdrücke ohne den Namen des Moro. Heineken.

4) Hl. Familie unter einem Zeltdache. Maria mit dem Kinde, dem der kl. Johannes eine Birne darbietet; die hl. Elisabeth kniet. Marco del Moro inuentor. Gest. von Benetto Stefani. gr. Fol.

4a) —— Dass. Radirt von Angelo Falcone. gr. 4. B. 7.

5) Hl. Familie, in einer Landschaft vor einem Gebäude. Die hl. Elisabeth bringt den kl. Johannes dem Christkind entgegen, das von ihm Früchte nimmt. Rechts schläft Joseph. Marco dil moro in. Benetto stefani excudebat. gr. Fol.

6) Beschneidung Christi. Ben. Stefani fec. Nicol. Valegii formis Venetiis. gr. Fol.

7) Die Ehebrecherin vor Christo. In der Mitte MAVI. — con priuilegio Gasparo Oselle padovano fe. Benetto Stefani exc. Roy. qu. Fol.

I. Vor der Adr.
II. Vor dem Stechernamen.
III. Beschrieben.
IV. Statt exc.: Formis.

8) Christus mit der Samariterin am Brunnen. Ecco qui Dio etc. Marco dal Moro inu^tor. Jacobus ueron^is. fecit. (d. h. Jac. Valegio, nicht Caraglio). Fol.

I. Vor dem Stechernamen.
II. Beschrieben.
III. Nicolai Valegij formis.
IV. In Bassano per il Remondini.

9) Hl. Abendmahl. Al bel conuluio etc. — cum priuilegio. Mitte: Marco del moro Inuentor. Rechts: Gasparo patauino fecit. Benetto Stefani excu. gr. qu. Fol.

I. Vor der Adr.
II. Beschrieben.
III. Gaspare oselle padouano fe.

10) Christus im Gebet auf dem Oelberg, mit dem Engel. Hinten Judas und die Soldaten. O d'alta passion etc. — cum priuilegio etc. — Marco dil moro jnú. Benedetto Stefani incl. gr. Fol.

11) Christus im Gebet auf dem Oelberg, mit dem Engel, der ihm ein Kreuz entgegen bringt. Ego sicut etc. MA. V. I. Querbl. Heineken, Manuskr.

12) Christus von zwei Kriegern gegeisselt. Dabei Pilatus und im Hintergrunde viele Krieger. Pro peccatus etc. Benetto Stefani exc. Gasparo Oselle paduano f. cum priuilegio. Fol.

Dieses Bl. ist ohne die Bezeichnung des Moro. Trotzdem wird es von Heineken, Manuskript, als nach ihm gest. bezeichnet.

13) Christus am Kreuz. Links Maria von Johannes und einer hl. Frau unterstützt etc. Marco angolo jnuentor. Benetto stefani Con priuilegio . et f. Auf einem Stein links davon eine ausgelöschte Schrift, anscheinend Nicolaus ...... Roy. Fol.

Zwei Platten über einander.

14) Die drei Kreuze. Rechts die würfelnden Soldaten, links die hh. Frauen. Figurenreiche Komposition. Ohne Bezeichn. gr. Fol. Wien.

15) Christus am Kreuz. Links würfelnde Soldaten etc. MARCO ANGOLO INVENTOR 1587. gr. Fol. Zwei über einander gefügte Platten.

16) Kreuzabnahme Christi. Tu dolce mio Giesù etc. cum priuilegio — Marco dil moro inuentor. B. Stefani inc. gr. Fol.

17) Grablegung Christi. Pro Peccatis etc. MA V I. 1573. Benetto Stefani exc. F. — con priuilegio. Fol.

Zani sah einen Abdr., worauf unten bei dem Zeichen die Buchstaben B. M. angebracht waren. Von der Jahreszahl 1573, die nach Nagler sich an das Zeichen anschliesst, erwähnt er nichts. Die mit der Jahreszahl dürften demnach die früheren Abdr. sein.

18) Der Leichnam Christi von drei Engeln gehalten, dabei die Symbole der vier Evangelisten. Unten in der Mitte eine Tafel mit: MORS . MEA . VITA . TVA., und mit der Dedik. des Stechers Martinus Rota an Antontus Verantius, Erzbischof von Gran und Primas von Ungarn. Im Rand unten: Hic est lapis etc. Benetto Stefani Exc. cum priuileio — MA . VI. Fol. B. XVI. 253. No. 14.

19) Kopie ohne die vier Symbole. Cum tua contemplor etc. Unten G: Sadler fe: cum præ 1597, dann das Zeichen eines Nagels mit den Buchstaben Ex verbunden.

Kommt nach Nagler im ersten Druck ohne Sadler's Namen vor. Dann gibt es Abdr. vor der Adr., vor cum prae und der Jahrzahl, ferner mit 1588.

20) Anonyme Kopie von der Gegenseite, nach Sadler's Bl. Cum tua etc. Unten rechts der Nagel mit dem E verbunden, aber letzteres verkehrt. Jo. Turpinus Excud. Romae 1599. kl. Fol. Ob von Aless. Caprioli?

21) Auferstehung Christi. Links unten in nicht recht deutlicher Schrift: marco . del . moro . ueronese . inuentor, weiter rechts: beneto stefani, dann undeutliche Buchstaben und 1571. Auf dem Schilde rechts unten: Marco del moro inu. Benetto stefani exc., darüber auf einem Stein cum priuilegio. gr. Fol.

22) Christus als Gärtner erscheint der hl. Magdalena. Prima à Maria del Cielo il gran Signore etc. Marco dil moro Inuentor. Benetto Stefani incidebat 1572 cum priuilegio. gr. Fol.

II. Fran^co. Bertelli for. In Padova.
III. Ohne B. Stefani incidebat und cum priuilegio. Bloss mit 1572 und hinzugesetzt Benetto Stefani f.

23) Christus überzeugt den ungläubigen Thomas. Benetto Stefani juci. F. — Qui non viderit et crediderit etc. cō priuilegio. MA. V I (Monogramm). Fol.

24) Christus erscheint in den Wolken den Aposteln, unter denen zwei Engel. Colui che in questa guisa etc. Marco dil moro jnuentor. Gaspar patauino (d. i. Osello) fecit cum priuilegio. Benetto Stefani exc. Fol.

I. Vor den Künstlernamen (Ottley).
III. Ueber dem Stechernamen noch oselle beigefügt.

25) Himmelfahrt Mariä. Di Dio la madre etc. Marco

del moro jnuentor. Beneto Stefani f: — cum priuilegio. gr. Fol.

26) Venus mit dem schlafenden Adonis, in einer Landschaft. B. Stefani jnci. gr. qu. Fol.
I. Vor fran^{co}. bertelli formis.

27) Papst Gregor XIII., von allegorischen Figuren umgeben. Verschiedene Inschriften im Blatte. Marco del moro jnuentor. Benetto Stefani jncidebat. Cum priuilegio. Fol.

s. Bartsch, Peintre-Graveur. XVI. 201. — Zani, Encicl. II. passim. — Kataloge Winckler etc. — Le Blanc, Manuel. — Nagler, Monogr. passim. — Passavant, Peintre-Graveur. VI. 182.
W. Schmidt.

Girolamo Angeli (Angolo) del Moro, anderer Bruder des Battista del Moro, Maler zu Verona. Er scheint es nicht weit gebracht zu haben, wird auch von Dal Pozzo nicht erwähnt. Man kennt von ihm nur ein Freskobild am Hause No. 4661 zu Verona (bei der Via di S. Tommaso Cantuariense), eine Vermälung der hl. Katharina, die zudem Kopie nach Paolo Veronese ist (nach dessen Bilde in S. Caterina zu Venedig). Es ist bezeichnet: Geronimo dell' Angelo, detto del Moro, fece 1622.

s. Persico, Descrizione di Verona. II. 9. — Bernasconi, Studj. p. 343.

*

Angeli. Marco Angeli, Gandellini (Notizie I. 14) sagt: Marco Angeli intagliò ornamenti, moresche, grotteschi etc. Von einem solchen Künstler ist uns nichts bekannt geworden. Heineken (Dict. I. 256) vermuthet, G. habe, durch das Wort sculptor irre geleitet, aus einem Bildhauer einen Stecher gemacht. Oder liegt nicht eher eine Verwechselung mit Marco Angeli (Angolo) del Moro vor?

W. Schmidt.

Angeli. Filippo d'Angeli, gen. Filippo Napoletano, Maler, geb. zu Rom gegen Ende des 16. Jahrh. Sein Vater, welcher Maler in Diensten des Papstes Sixtus V. war, dann aber, vom Kardinale Paliotta beschäftigt, im Neapolitanischen sich aufhielt, erzog hier den Sohn und blieb hier mit diesem bis zu seinem Tode: daher Filippo jenen Beinamen erhielt. Unter des Vaters Anleitung malte dieser kleinere Bilder, insbesondere Schlachtenszenen. Als jener gestorben war, kehrte er dann nach Rom zurück und widmete sich hier nun, indem er sich weiter ausbildete, namentlich der Landschaftsmalerei. Es scheint, dass er sich hiebei genauer an die Natur hielt und diese sorgfältiger studirte, als dies gewöhnlich bei den Italienern der Fall war; seine Landschaften sollen sehr vollendet gewesen sein, durch ihre Luftperspektive, sowie durch gute Staffage sich ausgezeichnet haben. Doch ist wol das von Baglione in der Weise jener Zeit ausgesprochene Lob, mit dem Zusatze, dass der Maler damals in jener Gattung seines Gleichen nicht gehabt habe, nicht allzu genau zu nehmen. Erhalten hat sich wenig von seinen Bildern. Eine genrehafte Darstellung von komischem Charakter, Der Satyr und der Bauer, findet sich unter seinem Namen in der Galerie des Louvre, wurde aber früher dem Sebastiano Ricci zugeschrieben, so dass die Urheberschaft des Angeli nicht hinlänglich verbürgt erscheint. Ein Reitergefecht, mit vielleicht grösserem Anspruch auf Aechtheit, früher in der pfalzbayerischen Sammlung zu München, ist jetzt in der Galerie zu Schleissheim. Dagegen scheinen seine Landschaften wenigstens in Galerien nicht vorzukommen. — Zu seinen Hauptwerken zählte Baglione grosse landschaftliche Darstellungen in Fresko im Palazzo Bentivogli auf dem Monte Cavallo (nicht mehr vorhanden), sowie Bilder aus der Umgegend von Tivoli von bemerkenswerther Naturtreue.

Auch in Florenz unter dem Grossherzoge Cosimo II. und an dessen Hofe fand Filippo Beschäftigung; aus jener Zeit stammt wol sein Selbstbildniss, das in den Uffizien noch erhalten ist. Nachdem er sich verheiratet, kehrte er nach Neapel zurück, wo er seine Jugend verlebt hatte, kam aber leidend von dort wieder nach Rom und starb bald darauf, wie Baglione berichtet, in noch kräftigem Mannesalter, unter dem Pontifikate Urban's VIII., wahrscheinlich gegen 1640. Diese Nachricht scheint die richtige zu sein, nicht eine andere, welche den Künstler erst gegen 1660 sterben lässt.

Sowol Mariette als Heineken, denen dann die späteren Schriftsteller folgten, haben angenommen, dass Angeli dieselbe Person sei wie Filippo di Liagno oder Felipe de Liaño, der, obwol spanischen Herkommens, gleichfalls der Neapolitaner hiess und Bildnissmaler war, aber auch Verschiedenes radirt hat. Indess findet sich für jene Annahme kein triftiger Grund, und es ist vielmehr so gut wie gewiss, dass Felipe de Liaño (s. diesen) ein anderer Künstler war.

Unter den Zeichnungen des Louvre befindet sich ein Bildniss von der Hand des Ottavio Lioni, das für das Porträt unseres Meisters gilt.

s. Baglione, Le Vite de' Pittori etc. pp. 221. 222. — Passeri, Le Vite de' Pittori etc. p. 312. — Mariette, Abecedario. — Lanzi, Storia Pittorica etc. II. 119. — Mannlich, Beschreibung der Churpfalzbaierischen Gemäldesammlungen etc. II. No. 605. — Mündler, Essai d'une analyse critique etc. p. 26.

*

Nach ihm gestochen:

1) Selbstbildniss, in den Uffizien. F. de Angelis, detto Filippo Napoletano. Gest. von G. D. Campiglia für das Museo Fiorentino. No. 119. Fol.

2) —— Dass. Gest. im Umriss von G. P. Lasinio in Benvenuti's Galerie Impériale de Florence.

3) La Chute d'Eau. Aquæ Lapsus. Ital. Gebirgslandschaft mit Wasserfall und Staffage. Philip? (d. h. Philippus) Napolitain Pinxit. J. Moyreau Sculpsit. A Paris chez Moyreau etc. kl. qu. Fol.

4) Reitergefecht. Radirt von S. R. Graf Baudouin. qu. Fol.

Heineken führt noch an:

Franc. Ximenes, Kardinal. P. Angelus Pinx. 1604. — Dies ist sicher ein Irrthum. Der Stich kann nicht nach unserem Meister sein, der erst gegen Ende des 16. Jahrh. geboren wurde. Sollte vielleicht mit jener Bezeichnung der spanische Stecher P. Angelus gemeint sein? Derselbe stach im J. 1604 das Bildniss des Kardinals Ximenez de Cisneros.

s. Heineken, Dict.

W. Schmidt.

Angeli. Giulio Cesare Angeli (de Angelis), Maler, geb. zu Perugia um 1570, † daselbst 1630. Mit zwölf Jahren etwa verliess er Perugia ohne die Zustimmung seines Vaters, in Gesellschaft anderer Knaben, um zu Bologna in die Schule des Lodovico Caracci einzutreten. In seine Heimat zurückgekehrt, wurde er daselbst mit öffentlichen Arbeiten betraut, die Anerkennung fanden und ihn in Perugia festhielten. Von den Kirchengemälden, welche Dal Pozzo aufzählt, ist die Madonna mit Heiligen (darunter der hl. Ivo) in der Kathedrale (S. Lorenzo) noch erhalten und bemerkenswerth; zwei Altarbilder in S. Agnese sind ganz übermalt. Erhalten sind auch noch seine Fresken, Szenen aus der Geschichte Christi und der Apostel Philipp und Jakob vorstellend, im Oratorio di S. Agostino. — In seinen Malereien ist der Einfluss der Caracci nicht sehr ersichtlich. Die Zeichnung, insbesondere des Nackten, ist vernachlässigt, während sich in Komposition und Färbung, die an die Manieristen erinnern, Talent zeigt. — Stefano Amadei und Cesare Franchi waren seine Schüler.

s. Pascoli, Vite de' Pittori etc. Perugini. pp. 173—175. — Gambini, Guida di Perugia. pp. 17. 23. 69. — Lanzi, Storia Pittorica. II. 153.

Angeli. Niccolò Angeli, »Disciple de Remigio Canta-Gallina a gravé conjointement avec son Maitre en 1635 les Fêtes publiées à Florence, d'après les dessins de Giulio Parigi«. So sagt Heineken, Dict. I. 256; der dann noch III. 569 eine von Nic. Angeli nach Canta Gallina gest. Landschaft anführt. Genaueres über diesen angeblichen Künstler ist noch beizubringen; Heineken's erste Angabe ist allem Anschein nach ganz unrichtig; über die zweite vermögen wir nichts anzugeben.

W. Schmidt.

Angeli. Giuseppe Angeli, Maler von Venedig, geb. um 1709, da er im J. 1798 in seinem 89. Jahre gest. ist. Er war Schüler und Nachfolger des Gio. Batt. Piazetta und malte in der leichten und gefälligen Manier des 18. Jahrh., mit der flüchtigen Geschicklichkeit, aber auch mit allen Schwächen dieser Zeit; von der Erneuerung der Kunst, die noch zu seinen Lebzeiten begann, ist er unberührt geblieben. Von seinem Meister hatte er die schwärzlichen Schatten und ein unangenehm gelbliches Kolorit; doch sind seine Köpfe oft recht anmuthig, seine Zeichnung gewandt und seine Kompositionen lebendig, auch wird seine Färbung in späterer Zeit heller und ansprechender, ermangelt aber der Kraft. Er hat viel für die Kirchen Venedig's und der benachbarten Städte in Oel und Fresko gemalt, wovon Manches an Ort und Stelle noch erhalten ist. Eines seiner Hauptwerke ist die Malerei in der Kuppel von S. Rocco zu Venedig, die früher von Pordenone geschmückt gewesen; dargestellt ist Gott-Vater mit den Evangelisten und Kirchenlehrern in zahlreichem Engelchor. In der Tribune derselben Kirche von seiner Hand die Transfiguration. Auch in der Scuola S. Rocco sind Deckengemälde von ihm; dann noch Altartafeln in S. Francesco della Vigna (Mariä Empfängniss vom J. 1756), in S. Stefano, S. Canziano, SS. Pietro e Paolo etc., sowie in einigen Kirchen zu Padua. Mitunter malte er auch in Palästen mythologische Darstellungen, so in Rovigo.

In derlei grösseren Gemälden für Kirchen und Wandflächen ist er wie sein Meister stillos und in den Charakteren ziemlich gemein. Besser gelangen ihm Bildnisse, Kabinetsstücke und Genrebilder, deren einzelne in zahlreichen Wiederholungen vorkommen, z. B. ein Mann mit einem trommelschlagenden Jungen u. dergl. Ein solches Figurenbild im Louvre zu Paris. — Ein ihm zugeschriebenes Bild in jener geringeren Art ist im Museum zu Mainz: Lot mit seinen Töchtern, lebensgrosses Kniestück.

Sein Bildniss, Brustb. Alexan. Longhi pinx. et sculp. In: Longhi, Compendio etc. (s. Literatur). Fol.

s. Longhi, Compendio delle Vite de' Pittori Veneziani etc. No. 13. — Zanetti, Della Pittura Venezlana. pp. 614—618. — Brandolese, Pitture di Padova. pp. 80. 166. 261. — Rossetti, Descrizione etc. di Padova. pp. 96. 121. — Moschini, Guida di Venezia. I. 25. 43. 575. 639. II. 206. — Bartoli, Pitture di Rovigo. pp. 252. 257. — Zanotto, Storia della Pittura Veneziana. p. 102.

Nach ihm gestochen.

1) St. Vierge avec l'Enfant Jesus. Halbfig. Gest. von L. Zucchi. Nach dem Original ehedem im Kabinet Brühl. Fol.
2) Hl. Joseph, Halbfig., das Christkind haltend. Gest. von dems. Ebenso. Fol.
3) —— Dass. Gest. von Thouvenin. Fol.
4) Hl. Rochus im Gebet. Gest. von M. Pitteri. Fol.
5—8) Die vier Kirchenlehrer Ambrosius, Augustinus, Gregorius und Hieronymus. 4 Bll. in Halbfig. Gest. von M. Pitteri. Fol.
9) Der hl. Petrus Acotantus von Venedig gibt Almosen. Gest. von Fr. Bartolozzi. gr. 8.
10) Le petit Tambour. Gruppe zweier Halbfiguren. J. Fr. Kauke sc. Dresdæ 1756. kl. Fol.
11) Ein schlafender Mann, mit einem Hund, Halbfigur. C. G. Schultze. del. et inc. Dresdæ 1766. 4.

12) Ein Mädchen, Halbfig., einen Hahn haltend. Marcus Pelli inc. Ven^ii^s. gr. Fol.
13) Flaminius Cornelius, Senat. Venet. Gest. von M. Pitteri. 8.

s. Heineken, Dict. — Kat. Winckler.

W. Schmidt.

Angeli. G. (Giuseppe?) Angeli, italienischer Kupferstecher am Ende des 18. Jahrh., der nach den Zeichnungen von G. Beys mit A. Poggioli verschiedene Bll. aus den Kriegsereignissen der französischen Revolution gestochen:

1) Ankunft der Engländer in Toulon. Roy. qu. Fol.
2) Arrivé et Campement des Français dans la Place d'arme de Livourne (27. Juni 1796). Roy. qu. Fol.
3) Evacuation par les Anglais de Porto Ferrajo (16. April 1797). Roy. qu. Fol.
4) Evacuation par les Français de la Place de Livourne (16. Mai 1797). Roy. qu. Fol.

W. Engelmann.

Angeli. Giuseppe Angeli, Kupferstecher in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., ob der vorhergehende G. Angeli?

Veduta de' Bagni di Lucca etc. G. D. Malerbi dis. Gius. Angeli Inc. Lucca. gr. qu. Fol.

s. Ottley, Notices.

W. Schmidt.

Angeli. A. Angeli, italienischer Kupferstecher in Aquatinta, zu Mailand in der ersten Hälfte des 19. Jahrh. thätig.

1) Il Sposalizio. Nach Rafael. Milano 1824. Roy. Fol.
   I. Vor der Schr., nur mit den Künstlernamen.
2) Die Transfiguration Christi. Nach Rafael. Roy. Fol.
3) Vedute di Milano, mit Randbildern. qu. Fol.
4) Drei Medaillons mit Ansichten der Kathedrale und des Arco della Pace zu Mailand.
5) Fasti di Milano o Quadri storici della Città e della Provinzia etc. Mit Text. Milano 1821. Nach A. Monticelli gest. von A. u. Anderen. qu. Fol.
6) Ansicht des Domes von Como mit 16 Randbildern vom Comersee. qu. Fol.
7) Isola Bella. Mit Randbildern. qu. Fol.

W. Engelmann.

Angeli. Heinrich von Angeli, Maler, geb. 8. Juli 1840 zu Oedenburg (Ungarn), gegenwärtig zu Wien, wo er jetzt zu den bedeutenderen der jüngeren Künstler zählt. Er begann seine Studien 1854 zu Wien, erst in der Akademie, dann unter dem Maler Gustav Müller aus Koburg, begab sich 1856 nach Düsseldorf und bildete sich dort namentlich unter Emanuel Leutze weiter aus. Ein grösseres Bild aus jener Zeit stellt Maria Stuart vor, welcher das Todesurtheil verkündet wird. Vom J. 1859 an hielt er sich längere Zeit zu München auf, wo er durch ein Gemälde, Ludwig XI. bittet Franz von Paula um Verlängerung seines Lebens, auf Veranlassung Ludwig's I. von Bayern gemalt, sich bemerklich machte. Im J. 1862 nahm dann der Künstler seinen bleibenden Aufenthalt in Wien und vermälte sich daselbst 1865 mit Bertha von Schönerer, der Tochter des Ingenieurs Mathias von Schönerer. Dort nahm er bald unter den Porträtmalern eine angesehene Stelle ein. Insbesondere fanden seine Bildnisse eleganter Frauen aus der Aristokratie Beifall; ohne tiefere Charakteristik und ohne ernstere Durchbildung der Form und Farbe verstand doch der Künstler eine gefällige und elegante Wirkung zu erzielen. Von seinen Männer-Bildnissen nennen wir diejenigen von Grillparzer (1864) und von Alex. Dumas (1865), die aber auch an einer gewissen Härte der Behandlung leiden, von welcher der Künstler überhaupt schwer loskam. Mehrere historische Bilder aus jener Zeit zeigen noch eine gewisse Kälte und Nüchternheit, wie sie auch in der Bewegung nicht lebendig genug sind; so Antonius und Cleopatra, Julius Cäsar und Antonius und Johanna Grey. Neuerdings aber hat A. überraschende Fortschritte gemacht, welche ihn gegen seine früheren Bilder in energischer Bewegtheit der Darstellung, in Sicherheit der Zeichnung, sorgsamer Ausführung und im Schmelz der malerischen Behandlung weit vorgerückt zeigen. Diese Eigenschaften treten in überraschender Weise in einem Bilde hervor, das zuerst 1869 in Wien ausgestellt war und auf der Berliner Ausstellung von 1870 grosses Aufsehen erregte: »Der Rächer seiner Ehre«. Ein Kostümbild mit dem reichen Apparat vornehmer Gesellschaft und prächtig ausgestatteter Paläste des 17. Jahrh., aber belebt durch einen Vorgang von dramatischer Leidenschaftlichkeit: das lustige Gelag üppig gekleideter Männer und Frauen, gestört durch Mord und Todtschlag, den der eindringende Gemal mit seinen Gesellen an dem Verführer seiner Gattin eben vollzogen hat. Dass solche Darstellungen fast immer etwas von dem Charakter theatralischer Katastrophen haben, liegt in der Natur der Sache; auch dieses Bild ist trotz seiner Verdienste davon nicht freizusprechen. Seine neuesten Werke zeigen ebenfalls jene tüchtigen Eigenschaften: ein kleines Bild, gen. Jugendliebe, jetzt in der Galerie des Belvedere, Italienisches Liebespaar und Die verweigerte Absolution, letzteres eben erst (1872) vollendet.

Nach ihm gestochen etc.:

1) Der Rächer seiner Ehre. Radirt von W. Unger. In: Zeitschrift für bild. Kunst. 6. Jahrg. 1871. qu. 4.
2) —— Dass. Photogr. von der Photographischen Gesellschaft in Berlin. Fol.

Angelica. Angelica, spanische Miniaturmalerin, führte gegen 1636 für die Chorbücher der Kathedrale von Tarragona einige Malereien mit Geschmack und Feinheit aus.

s. Cean Bermudez, Diccionario.

Lefort.

Angelico. Fra Angelico da Fiesole s. Giovanni.

Angelieri. Francesco Angelieri, geb. in Este 1561, † in Padua am 12. Nov. 1590, studirte anfangs, nachdem er sich eine klassische Bildung erworben hatte, in Padua und Venedig Mathematik und Mechanik, wandte sich aber zuletzt der Bildhauerei und Malerei zu. Eine Bildsäule der Diana und ein Gemälde der platonischen Akademie sind überschwänglich gepriesen worden.

s. Pietrucci, Biografia degli Artisti Padov.

U.

Angelin. Alphonse Angelin, französischer Maler, geb. zu Aix gegen 1815, Schüler von P. Delaroche. Er malte zumeist religiöse Bilder, darunter das Sakrament der Ehe für die Taufkapelle der Kathedrale zu Aix (1847), gab aber in seinen späteren Jahren die Kunst auf.

s. Bellier de la Chavignerie, Dictionnaire.

*

Angelini. Bernardino Angelini, Maler zu Perugia um 1660, nur erwähnenswerth als Lehrer seines Sohnes

Scipione Angelini, geb. zu Perugia 14. Januar 1661, † daselbst 8. Nov. 1729, der frühzeitig ein ausgesprochenes Talent für Blumenmalerei an den Tag legte. Da er aber sah, wie wenig dem Vater die Kunst einbrachte, widmete er sich mehr den Wissenschaften und wurde Priester. Indess die alte Neigung erwachte wieder, und unter der Leitung seines Freundes, des Malers und Grafen Orazio Ferretti, kehrte er zur Kunst zurück, indem er mit besonderem Fleisse Blumen nach der Natur malte. Pascoli erzählt, dass er geschickt und rasch mit seinen Bildern zu Stande kam, sie aber um ein Spottgeld weggab; wie das »fremde Kenner«, die nach Perugia kamen, benutzten und ihm Alles, was er malte, zu bestimmten Preisen abkauften, wie aber dann auch andere Liebhaber sich einstellten, daher Angelini's Bilder mehr und mehr im Preise stiegen und endlich, immer gesuchter, auch nach Frankreich, Holland und England Absatz fanden. Indessen ist wenig von den Blumenstücken Angelini's bekannt geworden, wie überhaupt die dekorative und flüchtige Blumenmalerei der Italiener immer der holländischen weit nachgesetzt wurde. Was Lanzi behauptet, dass nämlich die Blumen des Meisters wie mit frischem Thau benetzt erschienen, ist nur dem Pascoli nachgeschrieben.

s. Pascoli, Vite de' Pittori etc. Perugini. pp. 255—257. — Lanzi, Storia Pittorica. II. 228.

*

Angelini. Giuseppe Angelini, Maler von Ascoli, † über 70 Jahre alt den 20. Nov. 1751. Sein Vater war ebenfalls Maler, ist aber ganz unbekannt geblieben. Giuseppe empfing den ersten Unterricht von Lod. Trasi, wurde nach dessen Tode der Schüler der Giosafatti und Palucci, brachte es indessen nur zur Mittelmässigkeit. Seine Freskomalereien an der Wölbung der Kirche S. Francesco di Paola (S. Giovanni ad Templum), wahrscheinlich noch erhalten, sind gering; für besser galt ein Altarbild in S. Pietro Martire, Pius V. in Anbetung des Gekreuzigten, das Talent zeigt, aber flüchtig und skizzenhaft gemalt ist. Ein anderes Altarbild von ihm in S. Tommaso Apostolo war nach der Zeichnung des Carlo Palucci ausgeführt. A. soll auch Blumenstücke und Landschaften gemalt haben, doch sind solche Bilder von ihm nicht mehr bekannt. — Seinerzeit wurde er gewöhnlich Regina genannt, nachdem er einmal auf dem Theater die Rolle der Dido gespielt hatte.

s. Orsini, Descrizione delle Pitture etc. di Assoli. pp. 103. 188. 209. 244. — Cantalamessa Carboni, Memorie intorno i Letterati e gli Artisti di Ascoli. Ascoli 1830. pp. 263. 264. — Ricci, Memorie storiche etc. II. 361. 377.

*

Angelini. Giuseppe Angelini, Bildhauer, geb. zu Rom 15. Febr. 1735, † zu Rom 15. Juni 1811, Sohn des Angelo A. und der Caterina Piltipirini. Im Zeichnen unterwies ihn Niccolò Ricciolini und in der Skulptur Cavaceppi; doch widmete er sich neben der Kunst auch der Alterthumswissenschaft. Er hielt sich in Neapel und Rom auf, arbeitete dann in Paris und London, wo er für verschiedene Städte Englands viele Werke in Marmor ausführte. Er war Mitglied der Kunstakademie von Paris und von Rom 1789. Pius VII. ernannte ihn zum Bildhauer der Peterskirche sowie des Vatikanischen und Kapitolinischen Museums, wie er auch sonst vielfache Auszeichnungen erhielt. In seiner eifrigen und fruchtbaren Thätigkeit traten öfters durch wiederholte Geistesabwesenheit und körperliche Leiden Störungen ein. Unter seinen Werken nennen wir die Statue des Piranesi (aus dem J. 1780), früher auf dessen Grabmal in der Kirche della Madonna auf dem Aventin, neuerdings im Palazzo Braschi, zu der er nach Cicognara das Motiv einer antiken Statue des Zeno entnahm. Auch beschäftigte er sich viel mit der Restauration antiker Bildwerke.

s. Melchiorri in: L'Ape italiana. Roma. Anno II. p. 41. — Cicognara, Storia della Scultura. III. 233. — Füssli, Neue Zusätze.

Cavallucci.

Nach ihm gestochen:

Das Monument des G. B. Piranesi. N: Valentini del. H. Costa sc. In l'Ape ital. II. Tav. 25.

Wessely.

Angelini. Costanzo Angelini, Maler, geb. zu San Giusto in den Abbruzzen 22. Okt. 1760, † zu Neapel 22. Juni 1853. In Rom erzogen, begann er das Studium der Kunst mit Marco Caprinozzi, einem Schüler des Pietro Bianchi, der selber aus der alten Schule der Caracci stammte; doch gab er diese Weise bald auf und schlug die Richtung ein, welche von David ausgehend die Kunst zu erneuern strebte und deren

vornehmste Anhänger in Italien neben ihm Canova, Camuccini, Benvenuti und Sabatelli waren. Er widmete sich nun ganz dem Studium der Antike und zeichnete zunächst einige der berühmtesten Statuen zum Stiche für das Zeichnungswerk von Volpato und Morghen; bald darauf wurde er von Hamilton, dem englischen Minister, nach Neapel berufen, um Zeichnung und Stich für die Ausgabe von dessen Vasensammlung zu übernehmen. Doch wurde diese Arbeit durch die politischen Ereignisse unterbrochen, und es ging dem Künstler schlecht genug, bis ihn der Erzbischof Capecelatro zum Zeichenlehrer an der k. Akademie der Künste ernannte. In dieser Stellung errichtete A. noch eine eigene Schule, welche er ganz nach seinen Grundsätzen leitete und aus der unter anderen Künstlern sein Sohn Tito hervorging.

A. hat wenig Werke hinterlassen, da er den grössten Theil seiner langen Laufbahn dem Unterricht widmete; doch hat er eine Anzahl Bildnisse gemalt, darunter dasjenige des Admirals Nelson und sein eigenes mit dem des Bruders zusammen, ausserdem eine Altartafel mit der Himmelfahrt Mariä, welche nach Ungarn gekommen ist.

Diego Martelli.

Nach seiner Zeichnung gestochen:

1) Principj del disegno tratti dalle più eccellenti statue antiche etc. pubblicati ed incisi da Gio. Volpato e Raff. Morghen. Mit 36 Taf. Roma 1786. Fol.

Neue Ausgabe, auf's Neue gest. unter der Leitung von Teod. Matteini und Gaig. Cipriano, Milano 1831. — Ausgabe mit französischem Titel, Rome 1833.

2) Collection of Engravings from Ancient Vases, mostly of pure Greek workmanship etc., now in the possession of Sir W. Hamilton. Mit Bemerkungen von demselben. Mit 240 Taf. in 3 Bden. Naples 1791—1795. Fol.

Zweite Ausgabe: Pitture de' Vasi Antichi. Mit ital. und franz. Text. 4 Bde. Firenze 1800—1803. Fol. — Andere Ausgabe: Paris 1803—1810. Fol.

3) N. Zingarelli, Komponist 1752—1837. Gest. von C. Biondi. 4. (*Notiz von W. Schmidt*).

*

Wol nach demselben Costanzo Angelini:

S. Maria capitis aquarum quæ colitur civitate regali. Gest. von Francesco Barbazza. Fol.

s. Le Blanc, Manuel unter Barbazza 1.

W. Schmidt.

Tito Angelini, Bildhauer, Sohn des Vorigen, geb. zu Neapel 10. März 1806. Er zeigte früh eine grosse Begabung und machte seine ersten Studien unter der Leitung des Vaters. Mit 17 Jahren erhielt er von Staatswegen den Preis, der ihn als Pensionär nach Rom zu seiner weiteren Ausbildung brachte; hier führte er in Gyps und Marmor mehrere Bas-reliefs und Gruppen aus, welche sein ungewöhnliches Talent bezeugten. Darauf durchreiste er Italien und trat in freundschaftlichen Verkehr mit den bekannten Bildhauern Bartolini, Pampaloni und insbesondere mit Tenerani. 1847 begab er sich nach Paris mit einer für die Königin bestimmten Büste der Herzogin von Aumale, schloss dort Freundschaft mit Pradier und fand von allen Seiten eine nicht gewöhnliche Anerkennung, wie der Künstler überhaupt vielfach ausgezeichnet wurde. Er ist gegenwärtig Professor der Skulptur an der Akademie der Künste in Neapel und Direktor der Zeichenschule. — A. ist in seiner Kunst einer der fruchtbarsten Meister der Neuzeit; das Verzeichniss seiner zumeist in Marmor ausgeführten Arbeiten umfasst über 150 Stücke. Er gehört der klassischen Richtung der modernen Bildhauerei an und ist derselben auch neuerdings, wo eine andere Anschauung die Plastik zu bestimmen sucht, treu geblieben. In der Behandlung des Marmors zeigt er jene bestechende Geschicklichkeit, welche der neuen italienischen Bildnerei eigenthümlich ist. Unter seinen Werken ist eine grosse Anzahl von Büsten nach dem Leben aus den vornehmen Familien Neapels, wie von hervorragenden Persönlichkeiten auch des Auslandes. Ueberhaupt hatte sich sein Ruf über die Grenzen Italien's hinaus verbreitet, und ein nicht geringer Theil seiner Werke ist nach England, Frankreich und Russland gekommen. Das Bildniss des Königs Ferdinand II. von Neapel hatte er öfters auszuführen, zweimal als Kolossalstatue für Palermo und für die Gemeinde von Noto. Auch verschiedene grössere Grabmonumente für das Camposanto zu Neapel sind von ihm. Er hat ferner mannigfach Figuren der antiken Mythe behandelt, unter Anderem in einer Gruppe: Telemach, der auf den Rath Mentors die Nymphe Eucharis verlässt, mit einem Amor, der seinen Bogen zerbricht (für König Ferdinand II.), dann vier mythologische Figuren für den Herzog von Buckingham, und besonders häufig Amor in verschiedenen Situationen, namentlich den Bogen zerbrechend (auch für den Kaiser von Russland). Obwol seine Richtung eine durchaus klassische war, ist er doch für Kirchen gleichfalls thätig gewesen; so fertigte er für die Kirche della Madonna delle Grazie zu Toledo die Statuen des Glaubens und der Hoffnung, für die k. Kapelle zu Neapel die Empfängniss Mariä, und für das Camposanto daselbst die Kolossalgruppe der Religion mit vier Engeln. Von grösseren Werken ist ausserdem von ihm ein Brunnen zu Catania mit drei Kolossalstatuen, die Figur einer Sappho, sowie die Kolossalfigur der Milde für das k. Schloss zu Neapel zu erwähnen.

Diego Martelli.

Nach ihm gestochen:

Der General Carlo Filangieri, Herzog von Taormina, Büste. Gest. von J. Aloysio. Fol.

**

Angelini. Luigi Angelini, italienischer Maler dieses Jahrh., wahrscheinlich von Neapel. Als Zeugniss seiner Thätigkeit ist uns nur folgendes Werk bekannt:

Le Pitture della Certosa di Napoli disegnate et pubblicate dal pittore Luigi Angelini ed illustrate da Raf. Liberatore. 18 Taf. nach Guido Reni, G. Ribera, A. Vaccaro, Mass. Stanzioni etc. Napoli 1840. Fol.

*

Angelini. Annibale Angelini, moderner italienischer Maler, Hofmaler von Victor-Emanuel II. und Professor an der Accademia di S. Luca zu Rom. Von ihm ist an einer Decke der Galerie des Palazzo Doria zu Rom die Freskomalerei; auch hat er an der Fassade des Doms zu Orvieto nach einer neuen Technik gearbeitet. Ausserdem hat er veröffentlicht:

Trattato teorico pratico di Prospettiva. Dedicato a S. M. il Sultano Abdul Aziz. Mit 54 Kupfertaf. Venezia 1865. Fol.

**

Angelino. Angelino da Lecco, gehörte zu den vielen Bildhauern, welche im 15. Jahrh. für die Certosa von Pavia beschäftigt waren. Man weiss von ihm, dass er für dieselbe im J. 1464 eine Geburt Christi fertigte (scheint nicht mehr erhalten). Gleichzeitig mit ihm arbeiteten daselbst ein Landsmann, Antonio da Lecco, und ein Giovanni da Cairate. Nachrichten aus Urkunden der Certosa im Besitze des Grafen Vimercati Sozzi zu Bergamo.

s. Calvi, Notizie etc. p. 144 Nota.

*

Angelion. Angelion und Teklaios, zwei Bildhauer, die als Schüler des Dipoinos und Skyllis und als Lehrer des Aegineten Kallon zwischen 550 und 500 v. Chr. gelebt haben müssen. Ihr Werk war die alte Statue des Apollon in Delos und vielleicht eine dazu gehörige der Artemis. Der Gott hielt in der Rechten den Bogen, auf der Linken die drei Grazien, von denen die eine als Attribut die Leier, die andere die Flöten, die mittlere die Syrinx hielt. Antike Abbildungen sind uns wahrscheinlich auf athenischen Münzen und einer Gemme erhalten: der Gott erscheint in denselben in alterthümlich steifer Stellung; die Grazien dagegen sind der Sitte der späteren Zeit entsprechend nackt und ohne Attribute gebildet. Pausanias, II. 32, 5; 35, 3; Plutarch. de mus. 14; Athenag. leg. pro Christ. 14.

s. die Abbildungen in: Müller, Denkmäler a. K. II. 11. 126. — Beulé, Monnaies d'Athènes. p. 364. — Millin, Galerie mythologique. XXXIII. 474.

H. Brunn.

Angelis. Johannes de Angelis. Nach einem oder verschiedenen Malern dieses Namens im Beginne des 18. Jahrh. wurden gestochen:

1) Clemens XI., Papst, 1649—1721. J. J. Rossi exc. Fol.
2) Anonymes Bildniss. Unten die Verse: Misanthrope sensé etc. Joh. de Angelis pinx. Gest. von Tanjé. Kleines Bl.
3) Apollo und die Musen, von denen eine sich dem Meeresstrande nähert, um ein Buch aus dem Munde eines Delphins anzunehmen. Oben die Fama, an deren Trompete ein Fähnchen, worauf: Delphini sacra; in der Linken eine Rolle, worauf: Reporto. Titelbl. zu den Gedichten von Delfino. Gez. u. gest. von B. Picart 1730. 12.

s. Heineken, Dict. — Kramm, Levens en Werken I.

J. E. Wessely.

Angelis. Joseph de Angelis, Maler, nach Zani zu Bologna gegen Ende des 17. Jahrh. Er ist irrthümlich mit Giuseppe Angeli von Venedig verwechselt worden.

Sebastianus Antonius — Cardinalis Tanarius Bononiensis creatus die XII Decembris M.DC.XCV. Joseph. de Angelis Pinx. Benedict⁹. Farjat Sculp. 4.

W. Schmidt.

Angelis. Peter de Angelis. s. **Angillis.**

Angelis. Costanzo de Angelis, italienischer Kupferstecher des 18. Jahrh.

Miraculosa Immagine di Maria SS. detta di Capo Croce, che si venera nella volta della chiesa de PP. Teatini nella città di Frascati. 4.

s. Le Blanc, Manuel.

**

Angelis. Secondo de Angelis, Kupferstecher zu Neapel, um 1760 thätig.

1) Bll. in: Pavlli M. Paciavdii — de cvltv S. Johannis Baptistæ — Romæ 1755. 4.
2) Bll. in: Le Pitture antiche d'Ercolano e contorni — Napoli 1757—79. 5 Bde. Fol. II. 87, 99, 133 ff.

s. Heineken, Dict. — Le Blanc, Manuel.

Wessely.

Angelis. Domenico de Angelis, von Ponzano, Maler zu Rom in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., lebte daselbst noch 1803. Er war Schüler des Marco Benefial, Mitglied der Akademie von S. Luca und fertigte meist Freskomalereien für Paläste und öffentliche Gebäude. So ist von ihm das Deckengemälde im ersten Saal der Galerie Borghese: es stellt den Kampf vor zwischen Apollo und Herkules, letzteren beschützt von Minerva, ersteren von Venus, deren Wagen in den Wolken von zwei Nachteulen mit Liebesgöttern gezogen wird. Die Malerei ist ganz geschickt im französisch-italienischen Stil von der Mitte des 18. Jahrh., durchaus zopfig und in der Färbung sehr hell. Aehnlich sind einige Darstellungen im Vatikan, im sogen. Kabinet: an der Decke Hochzeit des Bacchus und der Ariadne, umgeben von mythologischen Liebesszenen (ausgeführt im Auftrage Pius' VI.), sowie die Deckenmalereien in zwei Sälen der Villa Borghese: im ersten Saal Urtheil des Paris, Flucht des Aeneas aus Troja etc., im vierten die Fabel der Galatea.

s. Memorie per le Belle Arti. III. (1787) 29. — Nibby, Itinéraire de Rome 1834. I. 133. II. 250. — Barbier de Montault, Les Musées etc. de Rome. pp. 227. 345. 491. 494.

Sein Selbstbildniss in den Uffizien zu Florenz. Gest. in dem Museo Fiorentino, dritte Folge, No. 1 (221). Fol.

*

Angelis. Nikolaus de Angelis, Maler aus Rom, Schüler Landie's. Vom Grafen Ludwig Pac aus Italien berufen, das Schloss in Dospód bei Augustow mit Malereien auszustatten, kam er nach Polen 1823. Hier und im Warschauer Palast jenes Grafen hat Angelis viele historische Gemälde gefertigt. Im J. 1828 kehrte er nach Rom zurück, wo er den 3. Aug. desselben Jahres starb. In Raczki, wo der General Pac die Kirche baute, sind zwei Altarbilder, in Rożanka, wo die Kirche gleichfalls von diesem errichtet wurde, ist ein grosses Altarbild von der Hand des N. de Angelis.

s. Ciampi, Bibliografia critica, Firenze 1839. II. 250—251. — Rastawiecki, Malerlexikon.

Lepkowski.

Angell. Samuel Angell, englischer Architekt vom Anfang dieses Jahrh., bekannt als Entdecker der Metopen in Selinunt. Auf einer Studienreise durch Sicilien, die er in Begleitung eines Landsmannes und Fachgenossen, W. Harris, unternahm, kam er zu Ende des J. 1822 nach Selinus und fing dort in den Trümmern der alten Griechentempel auf eigne Faust Ausgrabungen an, welche im März 1823 die Entdeckung der Metopen herbeiführten. Drei derselben fanden sich in den bei dieser Gelegenheit zum erstenmal untersuchten und gemessenen Tempeltrümmern der Akropolis; sechs in den Trümmern des gegenüber liegenden östlichen Hügels, dessen Tempelreste übrigens schon vorher von Wilkins aufgenommen worden waren. Sobald die gemachte Entdeckung bekannt wurde, verbot die Neapolitanische Regierung fernere Excavationen. Die Originalmetopen kamen in das Museum in Palermo, und es bedurfte der dringenden Fürsprache Sir William Hamilton's, des damaligen englischen Gesandten in Neapel, um Abgüsse für das britische Museum zu erwerben. Harris starb bald nachher am Fieber in Palermo. Statt seiner betheiligte sein Schwager, Thomas Evans, sich an der Herausgabe der Abbildung und Beschreibung der entdeckten Bildwerke. Das Werk erschien unter dem Titel:

Sculptured Metops, discovered among the ruins of the temples of the ancient city of Selinunt in Sicily, discovered by W. Harris and Samuel Angell, described by S. Angell and Thomas Evans. Mit 9 Taf. London 1829. Fol.

Fr. Althaus.

Angell. Samuel Angell, Kupferstecher in Schabmanier, ohne Zweifel Engländer, arbeitete in England und Paris in den dreissiger und vierziger Jahren des 19. Jahrh. für den gewöhnlichen Kunsthandel.

1—2) 2 Bll.: Le Départ und Le Retour du Proscrit. Nach J. A. Franquelin. Roy. qu. Fol.
3) Il est parti! Nach A. Dévéria. kl. Fol.
4) Elle pense à lui. Nach A. Dévéria. Fol.
5—8) 4 Bll.: Le Goujon, Le Canard, Est il mûr? Vois-tu? Entblösste Mädchengruppen in Landschaften. Nach L. E. Rioult. Fol.
9) The cottage door. Nach Owen. Fol.

s. Le Blanc, Manuel.

Wessely.

Angellini. Francesco Maria Angellini, Architekt zu Bologna, geb. 1680, † daselbst 1731. Er hat daselbst mehrfach in Kirchen und Palästen gebaut und insbesondere die Fassade von S. Lucia entworfen. 1725 wurde er zum öffentlichen Architekt der Stadt ernannt. Ueber seine Vaterstadt hinaus scheint er nicht thätig gewesen zu sein.

s. Pitture etc. di Bologna. 1792. pp. 187. 289; vergl. auch die Ausgabe von 1782. p. 434. — Gualandi, Memorie Originali Italiane. S. VI. 22. 29.

*

Angelo. Angelo di Ventura in Siena, wird mehrfach in den dortigen Baurechnungen von 1322 bis 1349 genannt. Von ihm rührt die Zeichnung zu der Porta Sta Agata oder de' Tufi von 1325 und zu der Porta di S. Martino oder Romana von 1327 her. Ueber den Dombau erstattet er 1333 mit mehreren Anderen ein Gutachten, und 1334 baut er mit Guidone di Pace das Kastel Grosseto. Man hält ihn daher für den Angelus de Senis, der 1330 mit Agustinus de Senis das Grabmal des Bischofs Guido Tarlati zu Arezzo machte. S. den Art. Agustinus de Senis.

s. Milanesi, Documenti Senesi. I. 203. 206.

Fr. W. Unger.

Angelo. Angelo di Meo Cartajolo von Fabriano, Maler vom Ende des 14. Jahrh., Schüler des Gentile da Fabriano, von dem nur noch bekannt ist, dass das Hauptaltarbild in der Kirche S. Lucia daselbst (nicht mehr erhalten) von seiner Hand war.

s. Ricci, Memorie storiche etc. I. 134.

*

Angelo. Angelo di Pietro (di Angelo) gen. Macagnino, Maler von Siena um die Mitte des 15. Jahrh. Von ihm wird berichtet, dass er um 1439 zu Nocera unter der Anklage eines Mordes gefangen sass und dass sich die Gemeinde von Siena bei dem Kardinale Vitelleschi von Florenz vergebens für seine Befreiung bemühte. Doch wurde derselbe, vielleicht als unschuldig erkannt, später freigegeben, da uns sein Testament vom 5. August 1456 erhalten ist. — Milanesi vermuthet, dass dieser Angelo derselbe Angelo sei, welchen Kyriakus (wahrscheinlich in seinem Itinerarium, Florent. 1742), indem er ihm den Beinamen Parrhasius gibt, mit vielem Lobe als Einen unter den Ersten erwähnt, welche in Italien nach der Weise Van Eyck's sich in der Oelmalerei versuchten und von dem er noch berichtet, dass er im J. 1449 die neun Musen im Palazzo Belfiore für den Marchese von Ferrara gemalt habe.

s. Milanesi, Documenti Senesi. II. 187. 293. 295.

Fr. W. Unger.

Angelo. Angelo, Sohn des Niccolò, Gold-

schmied in Florenz. Von ihm berichtet Gori irrthümlich, er hätte mit Pollajuolo an den grossen Kandelabern des silbernen Altars des hl. Johannes im Baptisterium, — dem Werk so zahlreicher Florentiner Goldschmiede, — mit gearbeitet. Es bestätigt sich indessen bloss, dass von ihm die Vergoldung zweier silberner Leuchter der Kirche herrührten, die er 1440 zu Stande brachte. Pollajuolo erhielt erst 1465 seinen Auftrag, den er 1470 — also 30 Jahre nach A. — vollendete.

s. Labarte, Les Arts Industriels. II. 497.

Albert Ilg.

Angelo. Meister Angelo, Maler zu Padua in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. Von ihm ist im alten Refektorium des Klosters S. Giustina daselbst eine Kreuzigung Christi in Fresko, noch erhalten aber vom Rauch sehr geschwärzt. Der Meister ist sonst nicht bekannt; dass er jene Malerei im J. 1489 ausgeführt hat, erhellte nach Brandolese aus Handschriften im Archive des Klosters. Es ist wahrscheinlich der gleiche Maler wie Agnolo Zotto (s. Agnolo), der auch sonst in Padua gemalt hat, zur Schule des Squarcione gehörte und so mittelmässig war, dass der Anonymus des Morelli nicht ansteht, ihn als »ignobile pittore« zu bezeichnen. Was von dem Bild der Kreuzigung noch erhalten ist, gibt von seinem Urheber kein besseres Zeugniss.

s. Notizia etc. da un Anonimo, ed. Morelli. p. 8. — Brandolese, Pitture etc. di Padova. p. 99. — Moschini, Guida di Padova. p. 134. — Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in North Italy. I. 360.

*

Angelo. Angelo Siciliano (bei Vasari Ciciliano), Bildhauer und wahrscheinlich auch Baumeister gegen Ende des 15. Jahrh. Er war, wie Vasari und dann auch Torre berichten, in Mailand mehrfach beschäftigt. An der Fassade des statuenreichen Mailänder Doms ist von ihm (nach Vasari) die Statue der von vier Putti aufwärts getragenen Maria Magdalena. Vasari schreibt dem Meister auch den Portikus der Kirche S. Celso zu Milano zu, der von Cristofano Lombardino vollendet wurde; allein nach Anderen war der Entwurf zum Portikus sowol wie zu der ganzen Kirche von Bramante, und dem Angelo nur die Ausführung übertragen (der Portikus ist nicht mehr erhalten). Torre meldet noch von dem Meister, dass seine Marmorarbeiten durch ganz Italien berühmt gewesen seien; das scheint übertrieben, da sich sonst weder bestimmte Werke von ihm, noch Nachrichten über ihn finden. Wahrscheinlich ist es aber der gleiche Künstler mit Angelo Marini Siciliano, der unter den vielen Bildhauern erwähnt wird, welche für die Certosa von Pavia thätig waren. Nicht zu verwechseln dagegen ist dieser Meister Angelo mit dem berühmten Bildhauer Michelangelo Montorsoli, der bisweilen gleichfalls Angelo Siciliano genannt wird. Jedenfalls kann nur von diesem, wenn die Angabe überhaupt richtig ist, die Statue Pius' IV. im Chor des Mailänder Domes sein, welche Latuada und (wol nach ihm) neuere Handbücher einem Angelo Siciliano zuschreiben.

s. Vasari, ed. Le Monnier. XI. 273. — Torre, Ritratto di Milano. p. 66. — Latuada, Descrizione di Milano. I. 117. — Cicognara, Storia della Scultura. I. 231. II. 178. 182.

*

Angelo. Angelo da Piacenza, Holzschnitzer, fertigte 1522 im Auftrage des Don Sigismondo von Ferrara die Holzbildnerei für die Orgel in der Kirche S. Maria di Consolazione daselbst. Er war Schüler der berühmten Canozii da Lendinara und wurde 1540 nach Modena berufen, um das reich geschnitzte Stuhlwerk des Domchores, das Werk jener Meister, zu restauriren.

s. L. N. Cittadella, Notizie relative a Ferrara. I. 338. — Campori, Gli Artisti etc. negli Stati Estensi.

*

Angelo. Angelo, Zimmermeister in Siena, übernahm am 19. März 1592 mit dem Bildschnitzer Filippo die Ausführung eines Tabernakels für die Kirche der Karthause Sta Maria di Belriguardo nach der Zeichnung und im Auftrage des Malers Cristofano Rustici.

s. Milanesi, Documenti Senesi. III. 265.

L.

Angelo. Pedro Angelo (eigentlich wol Angel), Kupferstecher und Goldschmied zu Toledo im Beginne des 17. Jahrh. Er soll ein Künstler von Verdienst gewesen sein, der sogar wegen der Reinheit seiner Zeichnung und seines Stiches berühmt wurde; jedoch sind die Bll. No. 4 und 5, die uns vorlagen, erbärmlich. Ebenso urtheilt Strutt über No. 7.

1) Die Jungfrau, dem Christuskinde eine Frucht darbietend. Petrus Angelus fecit 1597.
2) Madonna, auf dem Monde stehend in einer Glorie. 1616. Wahrscheinlich nach eigener Zeichnung.
3) Bildniss des Kardinals Franc. Ximenez de Cisneros. 1604 Heineken setzt den Stich fälschlich unter Filippo d'Angeli. Das Pinx. jedenfalls ein Irrthum Heineken's.
4) Bildniss des Kardinals Tavera, Halbfig., Oval. Bez.: P A. kl. 4. In: P. de Salazar y Mendoça's Chronico de el Cardenal Don Juan Tauera. Toledo 1603. 4.
5) Titelbl. zu diesem Werke. Die PRVDENTIA und TEMPERANTIA halten das Wappen des Kardinals. Petrus Angelus F.
6) Bildniss des Ardides de Cavalleros Cevallos Paravencellos. Aet. 51. 1613. Kniestück. Regum officium est vim torere. Petrus Angelus Faciebat Toled. 4.
7) Titelbl. zu L. Tena's Commentaria et Disputationes in Epistolam D. Pauli ad Hebraeos. Von Petrus Angelus 1611 gest. Fol.

s. Diccionario de las bellas Artes en España. — Strutt, Biogr. Dict. of Engravers.

Notizen von Lefort.

W. Schmidt.

Angelo. Carlo Francesco Angelo, Maler zu Ascoli, war wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. thätig. Von ihm ist das Altarbild in S. Maria del Carmine daselbst, der Austausch der Herzen zwischen Jesus und Maria Magdalena: letzterer, die verzückt auf Wolken aufwärts schwebt, eilt Jesus mit offenen Armen vom Himmel herab entgegen, im Begriff mit der Rechten das Herz auszutauschen. Dem etwas sonderbaren Vorwurf entspricht die Gewaltsamkeit der Bewegungen. Das Bild trägt die Bezeichnung:

Guilelmus Cortesius Borgonien del
Carolus Franciscus Angelus pingebat,

wonach also die Zeichnung von einem anderen Meister herrühren würde.

s. Orsini, Descrizione etc. di Ascoli. p. 88.

*

Angelo. Theodor Gottfried Nikolaus Angelo, Kupferstecher, geb. zu Schleswig 1767. Ursprünglich zum Maler bestimmt, kam er 1780 nach Kopenhagen, wurde dort Schüler des Kupferstechers Guitair und erlernte das Schrift- und Landkartenstechen. Zum Stecher bei der k. Akademie der Wissenschaften daselbst ernannt, war er für dieselbe viel beschäftigt. Er lebte noch 1811 zu Kopenhagen.

Plans de jardins dans le goût anglais — par Jean-Louis Mansa. Kopenhagen 1798. 2 Thle., in jedem 12 Bll.

s. Weinwich, Kunsthistorie. p. 233. — Füssli, Neue Zusätze. — Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Angelo. Angelo, Maler, in England im Beginn des 19. Jahrh. thätig.

Nach ihm gestochen:

Thomas Simmons, Mörder des Hummonstone und Warner zu Hoddesdon Herts 1807. Gest. von Rowlandson. 4.

W. Engelmann.

Angelo. Angelo Puccinelli s. **Puccinelli.**

Niccolò di Angelo s. **Niccolò** (Nicolaus de Angelo).

Angelo Bresciano s. **Anzolino.**

Frate Angelo s. **Montorsoli.**

Michael Angelo da Siena s. **Michael.**

s. auch **Agnolo** und **Angelus.**

Angeloni. Giovanni Angeloni und sein Sohn Vicenzo Angeloni, beide Maler zu Rom in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., insbesondere Prospektmaler. Sie malten unter Anderem grau in grau die Wölbung der Galerie, welche von der Peterskirche zur Sakristei führt, gaben sich aber dann namentlich mit Versuchen in enkaustischer Malerei ab (nach dem Vorgange des Requeno), die damals überhaupt manche Künstler, um die Malweise des Alterthums wiederzufinden, beschäftigte. In dieser Art fertigten sie einen Theil der Kopien nach den Loggien Rafael's, welche der Maler Christoph Unterberger für Katharina II. von Russland auszuführen hatte; dieser zog die beiden Angeloni als Gehülfen zu der ihm bestellten Arbeit hinzu.

s. Memorie per le belle Arti. II. 1786. p. 278. IV. 1788. p. 152.

*

Angeluccio. Angeluccio Landi von Rom war 1345 mit seinen Söhnen Andrea und Niccolò bei der Mosaikarbeit am Dom zu Orvieto beschäftigt.

s. Della Valle, Il Duomo di Orvieto. p. 384.

U.

Angeluccio. Angeluccio, italienischer Landschaftsmaler in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. Nur Pascoli gedenkt seiner, indem er ihn unter den Schülern des Claude Lorrain als den einzigen nennt, der zu einigem Ansehen gekommen, aber jung gestorben sei und daher wenig zu Stande gebracht habe. Bilder von ihm sind bis jetzt nicht nachgewiesen.

s. Pascoli, Vite de' Pittori etc. moderni. I. 29.

*

Angelus. Angelus verfertigte 1317 die von Bischof Wilhelm (1314—1343) zur Zeit des Königs Robert gestifteten Chorschranken der Kathedrale zu Potenza in der Basilicata, die jetzt ganz neu gebaut ist. Inschrift bei Ughelli (Italia sacra, ed. Coleti VII. 139), wo es aber nicht ducentis, sondern trecentis heissen muss.

s. Schulz, Denkmäler der Kunst etc. in Unterit. I. 314.

U.

Angelus. Angelus Bizamannus, griechischer Maler von Otranto, mit dessen Inschrift sich eine Kreuzabnahme in byzantinischer Art im Berliner Museum befindet. s. auch **Bizzamano.**

Angelus. Angelus pinxit. Diese Inschrift befand sich im Kloster Corpus Domini zu Venedig auf einem nicht mehr bekannten alten Bilde, das, wie es scheint, etwa dem 14. Jahrh. angehörte, dessen Stil aber nichts mit der Schule des Giotto gemein hatte.

s. Lanzi, Storia Pittorica etc. III. 14. — Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in Italy. II. 268.

U.

Angelus. Angelus Urbsveterensis d. i. von Orvieto, führte laut Inschrift in den Jahren 1332 bis 1335 das Portal des festungsartigen Stadthauses in Gubbio auf.

s. Ranghiasci Brancaleoni, im Archivio stor. Ital. Ser. 3. Anno 1867. VI. II. 35.

U.

Angelus. Meister Angelus von Caserta goss laut Inschrift am 11. Mai 1400 die grösste der fünf Glocken der Kathedrale zu Nola in Unteritalien. Ehe die Inschrift entdeckt war, galt

diese Glocke für die erste von Bischof Paulinus von Nola, dem angeblichen Erfinder der Glocken, im 4. Jahrh. nach Chr. Geburt gegossene, und nachher meinte man, dass sie wol aus der alten Paulinischen Glocke umgegossen und in derselben Gestalt wie die alte hergestellt sei. Aber auch dies ist nicht anzunehmen, da die ältesten Glocken noch unverhältnissmässig klein waren, die jetzige aber mehr als sechs Palmen oder vier Fuss hoch ist. Auffallend sind daran drei in der Nähe des Henkels angebrachte Löcher, von denen die Sage ging, dass Paulinus sie mit den Fingern hineingedrückt habe, um den allzumächtigen Ton zu dämpfen. Wenn diese Löcher später hineingebohrt sind, so haben sie offenbar nur den Zweck gehabt, die Glocke tiefer zu stimmen, und dazu können die später hinzugekommenen übrigen Glocken, von denen eine 1413, eine zweite 1533 und eine dritte 1539 gegossen wurde, Veranlassung gegeben haben.

s. Remondini, Nolana ecclesiastica storia. Napoli 1747. I. 169. 499. Abbildung der Glocke Taf. 1.

Fr. W. Unger.

Angelus. Angelus Marmorarius s. unter **Niccolò** di Angelo (Nicolaus de Angelo).

Angelus de Senis s. **Agustinus** de Senis.

Angelus. Petrus Angelus s. **Petrus.**

Anger. Hans Anger, verfertigte laut Inschrift um das 1568 gearbeitete metallene Taufgefäss in der Kirche zu Stadthagen ein kunstreiches Gitterwerk aus Schmiedeeisen, welches in den durch gerade Hauptstangen gebildeten Feldern verschlungenes Rankenwerk in schöner, wechselnder Zeichnung zeigt. Ein gleichartiges (wahrscheinlich von demselben Meister herrührendes) Gitter an dem Grabmale des Grafen Otto von Schaumburg daselbst trägt die Jahrzahl 1581.

H. W. H. Mithoff.

Anger. Emile-Alexandre Anger, französischer Architekt der Gegenwart, geb. zu Paris. Von ihm ist der Entwurf des in der Ausführung begriffenen Rathhauses zu Elboeuf (ausgestellt 1867).

s. Bellier de la Chavignerie, Dictionnaire.

*

Angerer. Georg Angerer, bayrischer Bildhauer. Von ihm sind zu Neustift bei Freising die Statuen etc. bei dem zweiten Altar auf der Evangelien- und Epistel-Seite.

s. Lipowski, bair. Künstlerlexikon.

* *

Angermair. Christoph Angermair, Hofbildhauer des Herzogs Maximilian I. v. Bayern, geb. in dem Städtchen Weilheim (Oberbayern).

Monogramm:
CRISTOF ANGERMAIR
B. H. VON MINCHEN
16.32.

Ueber die Lebensumstände dieses tüchtigen Meisters, der bisher in der Kunstgeschichte nur ganz oberflächlich bekannt war, fliessen die Nachrichten äusserst dürftig; doch bin ich im Stande, auf Grund archivalischer Forschungen einige wichtige bisher unbekannte Daten zu geben. Lipowski (Künstlerlexikon) nennt ihn einen Schüler des Bildhauers Degler von Weilheim; obschon authentische Angaben darüber fehlen, wol mit Recht, da der dortige Bildhauer Johann Degler schon im Anfange des 17. Jahrh. einen berühmten Namen hatte und mit wichtigen Aufträgen betraut war (s. diesen Art.).

Aus den in Weilheim befindlichen Akten habe ich (durch die Güte des dortigen Spitalkuraten Herrn A. Schmidtner) nur erfahren können, dass sich im Stadtgrundbuche, welches auf dem Titel die Jahrzahl 1640 führt, aber laut Inhalt schon 1610 angelegt sein musste, in der Pöltener Gasse »Wilhelm Angermayr Goldtschmidt« als Hausbesitzer vorgetragen findet. Es scheint dieser Wilhelm A. der Bruder des Künstlers gewesen zu sein, welcher nach dem Tode des Vaters das väterliche Haus übernahm und da die Geschäfte desselben fortbetrieb. Demnach wäre A. der Sohn eines Goldschmiedes. Weitere Nachrichten fehlen, da die Matrikel der dortigen Stadtpfarrei zu U. L. Frau erst mit dem J. 1633, die der anderen Pfarrei — Sankt Pölten — gar erst (nach Verlust der älteren) von 1705 anheben.

A., den wir bis jetzt nur als Bildhauer in Elfenbein kennen, scheint Weilheim bald nach dem Tode seines Vaters verlassen und sich in München niedergelassen zu haben, wo unter Herzog Maximilian I. ein reges Kunstleben, namentlich durch den Neubau und die innere Ausschmückung der Residenz, herrschte. In welchem Jahre A. nach München kam, lässt sich jedoch nicht bestimmen; dass er aber für den herzoglichen Hof viel arbeitete und schon im J. 1618 einen Hoftitel führte, erhellt aus nachstehendem Rathsprotokoll der Residenzstadt München de aõ 1618, Fol. 121, Sessio de 8 Juni: »Bildhauer Handwerkh clagt contra Christoff Angermair, Hofdräxler, der Inen In Irem Handwerch eintrag thue, er hab doch guete Hofarbeit. bittet Ime ein Fürschrifft an Ir Ilfd. etc. — Beschaidt: Ihr beger hab nit statt, Sei ein ungereimbtes beger, mög bei Ihr F. D. selber sich anmelden do sie was fruchtbarlich wisse zu erwerben«. Auf welche Veranlassung hin obige Klage der Münchener Bildhauer gegen A. angestrengt wurde, lässt sich nicht ermitteln; wahrscheinlich betraf sie zahreiche Bestellungen von Seiten der Hofherren, welche die kostbaren Elfenbeinschränke gesehen hatten, die der Künstler für die prachtvollen Gemächer der Herzogin Elisabeth gefertigt hatte. Es sind dies die Kästen, welche nebst dem kleinen Schrein der Herzogin im Bayrischen Nationalmuseum (Saal 7 der Renaissanceabtheilung) aufgestellt sind. Die Anfertigung derselben fällt jedenfalls vor 1618, da A. den kostbaren Münzenschrank, von dem unten die Rede sein wird, schon in diesem Jahre in Angriff nahm.

Als wirklicher Diener am Bayrischen Hofe wurde A. am Ende des J. 1621 mit fester und ziemlich hoher Besoldung aufgenommen. In der Hofzahlamts-Rechnung de aō 1621 unter dem Titel »Tappecier-Maler Künstler und allerlei gemaine Diener«, S. 603, heisst es: »Christoph Angermair (der Name erscheint in diesen Rechnungen hier zum ersten Male) bilthauer, ist lt. ainer ordinants, obwoln er vorhero jedesmals durch den herrn Uhrspringer, camerdiener bezalt worden, doch anjetzt disorts vermüg ainer ordinants von quartal weihnechten diss jars angeschaft worden, mit jerlichen 400 fl. — zalt ime derowegen das ratum von bedeiter zeit an bis zu ents jars als per ein quartal 100 fl.« Es ist dieses seine Bestallungsurkunde als Hofdiener. Bürger von München und Meister wurde A. erst im J. 1622; im Rathsprotokoll de aō 1622, Fol. 301, Sessio de 16 Mart. heisst es: »Christoph Angermair, Pildhawer hat sich erklärt, er wolle Burger und Meister werden, auch ein Meisterstück machen. Ist also zugelassen; was er In der Zunfft Püchsen schuldig, das sol er alda bezalen, was Er aber an der Statt Camer geben, Item auch die Burgerrechts Cossten (des kleinen geltts) soll ihm sein sonderbahrer Kunst halber geschenkht sein und er anjetzo alsbalden für ein Meister erklärt sein. Doch dass er ein Maisterstückh sein erbietten gemäss mache, hat hirauf die burgerliche Pflicht geleistet«. Ebendaselbst, Fol. 317, Sessio de 6 Juli 1622, ist der Eintrag »Christoph Angermair Pildhauer hat sein Maisterstückh gemacht. Ist zugelassen« —. Leider findet sich nicht die kleinste Notiz, worin dieses Meisterstück bestanden, oder in wessen Hände dasselbe gekommen ist. Von nun an sind die Nachrichten über den Künstler und seine Leistungen wieder spärlich; jedenfalls war dessen Hauptthätigkeit seinem kostbarsten Werke, dem Münzenschranke zugewendet, welchen er ja erst 1624 vollendete.

Wol auf Grund der Ablieferung dieses kunstreichen Schreines und des hohen Beifalles, welchen derselbe hervorgerufen, hatte sich A. um Weihnachten desselben Jahres an den Herzog und Kurfürsten um eine Gehaltserhöhung von 80 fl. gewendet, welche jedoch durch den Kammerdiener Haimbl auf 50 fl. vereinbart wurde, wie wir aus dem im Mai 1625 an den Kurfürsten gerichteten Bittgesuche Angermair's ersehen. Unter'm 30. Mai kam nun die Resolution, dass ihm diese Gehaltszulage bewilligt und ausgezahlt werden solle, was wir auch durch die Hofzalamtsrechnung de aō 1625, S. 598, bestätigt finden: »Christoph Angermaier bilthawer hat jerlichen 400 fl., dan so ist er vermüg ainer ordinanz von eingang dis jars mit jerlichen 50 fl. addition angeschaft worden, also in allem bis zu beschlus des jars empfangen 450 fl.« In Folge dessen gehörte A. zu den höher besoldeten Dienern des kurfürstlichen Hofes; denn Peter Candid hatte nur 500 fl. und der berühmte Erzgiesser und Landsmann Angermair's, Hans Krumpper von Weilheim, bezog 480 fl. Besoldung. Mit obiger Angabe lernen wir zugleich den Preis kennen, welcher für den Münzenschrank bezahlt wurde. Er stellt sich bei der Besoldung des Meisters von jährlich 400 fl. für den Zeitraum von 7 Jahren (1618—24) auf 2800 fl., eine nach dem damaligen Geldwerthe beträchtliche Summe. — Hier sei noch erwähnt, dass sich in den Weilheimer Kirchenakten aus dem J. 1626 »Herr Christoph Angermayer, Burger und Bildhauer zu München« unter den Wolthätern zum dortigen Kirchenbau neben seinen Landsleuten, »Bildhauer Melchior Pendl und Johan Greitherr Maler, beede Burger zu Weilheim«, vorgetragen findet.

Inzwischen scheint der Meister, der mit einer zahlreichen Familie gesegnet die harten Kriegsjahre und mancherlei andere Beschwerden durchzumachen hatte, öfters in finanziellen Bedrängnissen sich befunden zu haben, wo er dann stets zu seinem Herrn, dem Kurfürsten, seine Zuflucht nahm, die ihm dieser auch nicht versagte. Es erhellt dieses aus einem Bittgesuche an Maximilian I. vom Mai 1629, in welchem A. zur Aussteuer seiner Tochter, die er an einen jungen Bildhauer verheiratet, um ein Darlehen von 300 fl. bittet, welches er in vierteljährigen Raten zu 40 fl., von Michaeli d. J. angefangen, rückzahlen wolle, zumal er vorige Anlehen, »darumben ich mich gantz undertheniget bedanken thne, alberaith bezalt hab«. Diesem Begehr wurde durch Beschluss an die kurf. Hofkammer vom 22. Mai der Art entsprochen, dass er die obige Summe gegen quartalmässigen Abzug von 50 fl. geliehen erhielt. — Eine weitere Nachricht finden wir dann erst wieder im Herbst 1631. In diese Zeit fällt auch nachstehendes Bittgesuch an seinen fürstlichen Gönner:

Durchlauchtigster cürfurst
etc.

Solte E. chf. D. ich zwar bey disen betriebten leiffen mit disem unbehelligt lassen, weil ich aber bey gegenwertiger schweren arbeith lang und grosse bemiehung und vleiss angewendet und ich wegen meiner vill habender klainer Kinder in schulden stöcke, alss bitte E. chf. D. ich hiemit gantz underthenigist: Sy wollen mich der langgehebten Mihesambkeit gdst geniessen- und mit ainer ergetzung oder gnadengelt, gdst begaben und begnaden lassen. Solcher beger umb E. chf. d. ich jederzeit in underthenigister gehorsamb, auch gegen Gott fürbittend zuverdienen.

E. chf. D.
underthenigister
Christoph Angermayr
Pildthaur.

Interessant ist die Begutachtung dieser Supplik durch die kurfürstliche Hofkammer. Sie lautet: »Man ist der mainung weiln diser supplicant dannoch ein vornemer Künstler und seiner Kunst nach etwas schlecht besoldt, es möcht Ihme

von 2 in 300 fl. gnadengelt zuerthailen sein. sign. 20. 8^{br} 31.

Praes. dom. dir. Wämpel, Haimbhausen, Soyer, Adelzreiter, Sasser, Heck (Hofkammerräthe)«.

Unter dem 24. Okt. 1631 erfolgte nun das bezügliche Dekret des Kurfürsten in dieser Sache zugleich mit der Ernennung des Malachias Geiger zum Hofmedikus, wie folgt:

Decretum ser^{mi} domini ducis electoris etc.

»Demnach die chf. d. in Bayern unser gned. herr l^{c} Malachiam Geigern für dero hofmedicum g. an- u. aufgenommen und ime zu jerlicher besoldung zweyhundert Gulden bestimbt; sodann Christophen Angermayer pilthauer neben erlassung seines diensts zu ainer abferttigung und gnadengelt von eingehenden strafgefällen dreyhundert gulden raichen zlassen gned. bewilliget und das er entgegn weiln I. chf. d. seiner arbeit der zeit weitter nit bederffen mit sein jerlichen besoldung abgestelt werde — als bevelchen sie dero hofcammerpresident u. räten hiemit dessenhalb notwendige ab- u. anschaffungen zethun. Seind etc. Datum München den 24 Octobris a. 1631.

(Archiv. Conserv. München Hofamts-Rechn. Med. Wesen fasc. 3).

Diese »Abstellung der Besoldung« findet sich nun auch in der Hofzahlamtsrechnung vom J. 1631, S. 529. »Christoph Angermair pilthauer hat jerlichen mit 50 fl. besserung zum solt 450 fl., indem er aber lt. sgn. underm quartal weihnechten seines dienst entlassen und ime zum abzug des 4. Q. per den halben theil verwilligt worden, bezalt ime also merers nit dan 392 fl. 45 xr.«

Es war sonach die Entlassung des Meisters vom Hofdienste eine selbsterbetene, und konnte er die verfügbare Zeit zu Arbeiten für Private verwenden, durch welche er neben seinem Gnadengelde seine Schulden zu tilgen und für seine Familie besser sorgen zu können hoffen durfte. Eine künstlerische Leistung, welche in diese Zeit fällt, besitzt das Nationalmuseum in einem vortrefflichen Elfenbeinrelief, »Heilige Familie« bezeichnet mit dem vollen Namen des Künstlers und der Jahreszahl 1632 (s. das Monogr.).

Hiermit schliessen die dürftigen Angaben über den kunstgeübten Meister, welcher noch im J. 1632 in München starb.

Es findet sich in der Stadtpfarrkirche Weilheim's ein Kenotaph, eine Holztafel, welche wahrscheinlich von Elias Greitherr dem Jüngeren gemalt den englischen Gruss und im Hintergrunde einen Mann (Bildniss Angermayr's?) darstellt, mit der Inschrift: »Herr Christopherus Angermyr | Cur F_{t} Hoffpildhauer in Minchen | Verschid Christseelig Anno 1632: | in Cur F_{t} statt Minchen deme | Gott, vnd allen Christglaubigen | ein freiiche Uhrstend verleihen | weile. AMEN«. | Unten um das Kruzifix knien die männlichen nnd weiblichen Anverwandten mit Rosenkränzen in der Hand. Auf der obern Leiste des Rahmens liest man die Worte: »Ich griess dich Mutter Gottes mein, schleuiss uns in deiner fürbit ein. Amen«, auf der untern Leiste: »Gott, vnd Maria, auch S. Sebastion: zu Lob vnd ehren, hat alda herauffgericht diss Epitaphium, Mit dess S. Sebastions ‖ piltnuss der Erbar vnd bescheiden Sebastion Kerphamer ∼ Ihme, seiner Hausfrawen Catherina, auch iren Kind zu angedenckhen | Anno 1636. ‖«

In diesem, von Kerphamer (richtiger Kerpsamer), wahrscheinlich einem Schwager Angermair's errichteten Kenotaphe finden wir zwei Daten, nämlich 1632 als das Todesjahr Angermair's und 1636, in welchem das Kenotaph von Kerpsamer errichtet wurde. Nun findet sich aber im Sterbebuche Weilheim's der Name »Sebastion Khörbshamer« unter dem 27. Aug. 1634 als gestorben vorgetragen, und erscheint dieser Name überhaupt nie mehr in diesem Buche. Es liegt deshalb der Schluss nahe, dass Schwager Kerbsamer dieses Kenotaph bei Elias Greitherr d. J. nach Angermayr's Tode bestellte, und dass dieses erst später (das J. 1634 war ein Pestjahr in Weilheim) vollendet und aufgestellt wurde, was freilich der Auftraggeber nicht mehr erlebte. Dass auf dem Kenotaphe das Todesjahr des Meisters richtig angegeben ist, bestätigt die Hofzahlamtsrechnung de aõ 1633, S. 404, Titel: Abfertigung u. chf. gnaden schankungen, wo es heisst: »Christophen Angermairs gewesten pilthauers zu München hünderlassnen wittib aus gn. anstat gebetner provision semel pro semper ord....... 75 fl.« Unter dieser Rubrik erscheint die Wittwe A. im J. 1632 noch nicht, so dass also der Künstler wahrscheinlich Ende 1632 gestorben ist. Von der Wittwe Anna, welcher es mit ihren zahlreichen Kindern kümmerlich ergangen sein mag, erfahren wir in den folgenden Rechnungen nichts mehr; nur vom Mai 1635 existirt noch ein Gnadengesuch derselben an den Kurfürsten, aus welchem hervorgeht, dass sie öfters »sollicitiert und angehalten, aber kein beschait ervolgt sei, weshalb sie umb Gotteswillen gantz dimietigist bittet, Sy wöllen mich meines diemietigesten begerens gdst begaben«. Darauf hin erfolgte Bescheid: »Anna Angermairin pilthauerin auch anstat gebetner provision semel pro semper — 16 fl.« Hofzahlamtsrechnung de aõ 1635, S. 450 unter obigem Titel.

Wir gehen nun zu den in München befindlichen Werken des Meisters über.

1) Elfenbeinschrank für die Herzogin und spätere Kurfürstin Elisabeth von Lothringen, Gemalin Maximilian's I. von Bayern, jetzt im Nationalmuseum. 1,52 Cent. hoch, 1,27 breit, 90 tief, welcher als Schmuckschrank diente. Die äussere einfach-architektonische Gliederung trägt nur Verzierungen von vergoldetem Silber. Die vier Flügelthüren haben als Schmuck in der Mitte die vier Elemente von Silber getrieben und vergoldet; an dem Aufsatze der Genius der Zeit und rückwärts der des Todes. Der eigentliche

Schmuck ist für die inneren Flächen aufgespart; denn hier sehen wir auf der einen Seite des drehbaren Kastens in das Elfenbein eingelegt reizende Emailarbeiten auf Silberplatten von der kunstgeübten Hand des Augsburger Goldschmiedes und Emailleurs David Attemstetter (s. diesen). Umrahmt werden sie von einer silbernen, vergoldeten Einfassung, welche jedoch aus späterer Zeit stammt; nur die äusserst feingegliederte und wolverstandene Umrahmung an den Hauptplatten der Flügelthüren und der Mittelfassade sind gleichzeitig. Nicht minder kostbar ist die Kehrseite des Schrankes. Mit grossen Stücken von lapis lazuli sind die breiten Flächen und die Stirnseiten der Schubladen belegt, ziemlich hohe Säulen mit silbervergoldeten Kapitellen von demselben Steine bilden den architektonischen Schmuck; dazu sind das blendende Weiss des Elfenbeins und die vergoldeten Zierungen jeder Schublade sehr wirksam und ansprechend gestimmt.

2) Ein Schrank von Elfenbein, 1,30 Cent. hoch, 1,01 breit, 71 tief, alle Aussenseiten wie das Innere mit lapis lazuli eingelegt, ebenfalls für die Herzogin Elisabeth bestimmt und jetzt im Nationalmuseum. Die Einlagen sind bald rund, bald vieleckig, die Zierung mit Silberornamenten sehr spärlich und einfach gehalten. Um so reizender ist der architektonische Aufbau der Innenseiten, der, von grossen Säulen Monolithen in lapis lazuli getragen, durchaus den Charakter der Spätrenaissance zeigt. Mehr noch als die Pracht des Materials wirkt hier das feine Ebenmaß der Linien, die reiche Gliederung und der elegante Aufbau des Ganzen.

3) Ein kleines Elfenbeinschmuckkästchen, ebenfalls mit lapis lazuli eingelegt und völlig im Stile des vorerwähnten Schrankes gehalten, nur treten hier etwas zahlreicher die vergoldeten Silberornamente auf. Gleichfalls im Nationalmuseum.

4) Die Perle der kunstvollen Arbeiten Angermair's bildet der Elfenbeinschrank, welchen Maximilian I. vom Meister zur Aufnahme seiner antiken Goldmünzen fertigen liess. Sechs bis sieben Jahre arbeitete A. an diesem Hauptwerke der Elfenbeinschnitzkunst in Deutschland, das seit Anfang dieses Jahrh. im k. Münzkabinet zu München aufbewahrt ist. Welche hohe Anerkennung man schon in früherer Zeit diesem Meisterwerke zollte, bezeugen die Worte Bianconi's in seinen Lettere al Marchese Filippo Hercolani sopra alcune particolarità delle Baviera etc. (Lucca 1763. p. 46. 47): »Fra le altre insigni cose troverete nel tesoro di Baviera uno scrignio d'avorio stupendamente lavorato a bassi rilievi, e ripieno di medaglie grandissime. — Questo in ogni senso é il più bello scrignio, ch'io sappia d'aver mai veduto in vita mia«.

Mit der Bekrönung misst derselbe 85 Centimeter bei einer Breite von 45 und einer Tiefe von 35 Centimetern. Sämmtliche Aussenseiten, wie die Innenseiten der vorderen Flügelthüren tragen reichlichen bildlichen Schmuck in Bas- und Hautrelief abwechselnd bis zu völlig runden Figuren, wobei derselbe mit vielem Geschick in die architektonische Gliederung des Raumes vertheilt ist. Ueber dem Hauptgesimse erhebt sich dachförmig zulaufend die Bekrönung, welche sich jedoch sehr bald zu einem Piedestal abflacht, auf dem die Reiterstatue eines römischen Kaisers, vielleicht Trajan's, über das Ganze hervorragt. Bei den unteren vier Ecken der Bedachung sitzen vier männliche Gestalten (wahrscheinlich überwundene Könige) mit gebundenen Händen, jeder in verschiedener Stellung und alle auch im Ausdruck vortrefflich charakterisirt. Die Hauptfüllung der Vorderseite schmückt eine Victoria auf der Quadriga, den Palmzweig in der Rechten, mit der Linken das nach beiden Seiten muthig ausspringende Viergespann zügelnd; auf der Rückseite sehen wir einen Adler, die Schwingen zum Fluge ausgebreitet, Donnerkeile in seinen Fängen, ihm zur Seite geflügelte Victorien mit Trophäen nach Art dieser Gestalten in den Bogenwinkeln der römischen Triumphbögen. Die rechte Nebenseite zeigt uns sitzend die gewappnete Roma mit dem Palladium in der Rechten, die Hasta in der anderen Hand, während sich auf der linken Nebenseite eine sitzende Victoria mit Palmen und Kronen zwischen stehenden Trophäen befindet. In ähnlicher Weise hat der Künstler die vier oberen kleinen Füllungen, welche an den Ecken Widderköpfe mit Fruchtgehängen trennen, durch Waffen und Trophäen jeder Art belebt: der passendste Schmuck für die krönende Statue des Triumphators.

Am Unterbau ist die Hauptfassade, entsprechend den beiden Flügelthüren, in zwei grosse Halbnischen zerlegt, mit je zwei korinthischen und reich ornamentirten Pilastern und rundförmigem Giebel; der Aufbau des Ganzen reich gegliedert im Charakter der Spätrenaissance. In den Nischen zwei weibliche Gestalten, links das Alterthum (die Geschichte), rechts die Münzkunde. Die erste, eine ehrwürdige Matrone, steht auf Trümmern der Vorwelt; ihre Rechte hält eine Rolle und lehnt sich auf ein Piedestal, auf dem wir die Worte lesen: PRISCAE MONVMENTA VETVSTATIS; die Linke hat den wallenden Mantel gefasst und hält ihn vorne zusammen. Im Hintergrunde die Trajansäule, das Colosseum und Obelisken. Ein zerfallener Triumphbogen, von welchem Moos, Flechten und Gras, mit einer Eidechse belebt, herabhängen, schliesst die weitere Durchsicht und zeigt die Aufschrift: »TRIB. POT. XI. COS. XII.« — Die Münzkunde auf der anderen Flügelthüre, ein volles hübsches reichgeschmücktes Weib, deren Züge an Maximilian's I. Gemalin Elisabeth von Lothringen erinnern, betrachtet das Brustbild einer antiken Münze in ihrer Rechten, während die Linke sich auf einen Schild lehnt, dessen ovale Wölbung als Symbol einen Ameisenhaufen

zeigt. Auf einem Spruchband darüber steht die Devise: SEDVLO QVAESITA RECODVNT. Griechische u. römische Münzen mit bekannten Brustbildern liegen zerstreut zu ihren Füssen herum, und ein schnuppernder Hund im Vorgrunde lässt unser suchendes Auge endlich ganz unten versteckt eine Münze gewahren, auf welcher der Künstler seinen Namen mit der Jahreszahl des Beginnes seiner Arbeit angebracht hat: CHRISTOF ANGERMAIR 1618. Im Hintergrunde die Ruinen eines stolzen Baues, ebenfalls mit gesprengtem, grasumwucherten Bogen. An den Sockeln der Pilaster je zwei leichtbekleidete Genien als Wappenhalter, links das bayerische Wappen mit dem Reichsapfel auf einem Herzschilde, darüber der Herzogshut, rechts das Wappen von Lothringen mit der Fürstenkrone über demselben.

Der architektonischen Gliederung der Vorderseite entsprechend zeigt auch die Gegenseite eine Doppelnische. In der rechten Nische hebt sich in Hautrelief die kräftige Gestalt des Romulus ab, dessen Rechte auf der Brust ruht, während die Linke den Griff des Schwertes gefasst hält. Im Hintergrunde breitet sich das Häuser- und Denkmal-reiche alte Rom aus, unter der Figur steht in acht Zeilen die Inschrift: »ROMVLVS VRBEM ORBIS CAPVT CONDIT · ARCEM MVNDO IMPONIT · ASYLVM OMNIBVS APERIT«. In der andern Nische König Nimrod: Auch er wie Romulus im antiken Kriegergewande, die Linke auf dem Schwerte ruhend, während die Rechte auf den im Hintergrunde mächtig hervorragenden Bau des babylonischen Thurmes deutet. Die Inschrift hier lautet: »NEMBROTHVS BABYLONEM MOLITVR · TVRRIM COELO ADMOVET · FAMAM NOMINIS IN OMNEM POSTERITATEM PROPAGAT ·« — Die beiden Nebenseiten hat der Künstler ganz gleich behandelt: in den Nischen mit jonischen Pilastern stehen je zwei mächtige Löwen, mit ihren Pranken ein gewaltiges Füllhorn mit Früchten haltend; darüber zwischen Lorbeer- und Palmzweig die verschlungenen Namenschiffern des Herzogs und seiner Gemalin,



über welchen hier die Krone, dort der Herzogshut angebracht ist. In den Bogenwinkeln sitzen neben Rankenornamenten, von denen Früchtegewinde herabhängen, Genien als Halter von Kartuschen, deren eine die Aufschrift: »ANNO DNI«, die andere die Jahreszahl »MDCXXIV« enthält. Es scheint demnach, dass der Meister das ganze Werk in den J. 1618—1624 ausgeführt hat.

Die Innenseiten der Flügelthüren sind am reichsten ausgestattet. Das obere Feld der linken Thüre zeigt eine reizende Idylle: in einer weit in die Ferne sich ausdehnenden Landschaft, auf deren Bäumen sich Vögel wiegen und die von weidendem Gethier belebt ist, sitzt im Vorgrunde auf Blumen und Gras Apollo mit einem Sternenkranz um das jugendliche Haupt als Hirte, die Hirtentasche an der Seite, auf einer Schalmei blasend; ihm zur Seite sein lechzender Hund, die Thiere wie lauschend um ihn versammelt.

Das Hauptbild im Oval stellt in einer reichen, vorne mit dichtbelaubten Bäumen besetzten Landschaft ein Hirtenfest vor, wobei der Hintergrund von Menschen und Thieren mannigfach belebt ist. Die Hauptgruppe bilden fünf musizirende Hirten, denen rechts gegenüber Pan sitzt, mit der Syrinx sie begleitend. Zwischen diesem Instrumentalchor erhebt sich ein singender Knabe, hinter welchem im Mittelgrunde noch drei andere musizirende Hirten die Gruppe abschliessen. Dabei fehlt es, wie auch sonst, nicht an humoristischen Zügen: so hält ein grasfressendes Häschen seine Löffel gespitzt. Von oben herab schwebt ein Genius mit einer Blumenkrone, den Sieger zu krönen.

Im unteren Langeck zieht ein römischer Triumphator nach dem Kapitol. Der Sieger — es scheint Cäsar zu sein, wie aus den Worten Veni vidi vici hervorgeht, die auf einer runden Tafel stehen, welche an einer langen Stange nebenher getragen wird —, den Feldherrnstab in der Rechten, fährt auf einem Triumphwagen, von einer Victoria gekrönt. Voraus ziehen Gefangene, Krieger mit den erbeuteten Trophäen folgen, Herolde mit ihren Siegeshörnern und Volk begleiten den festlichen Zug. Im Vorgrunde sitzt eine lorbeergekränzte Siegesgöttin und gräbt aufmerksam in einen Schild das Wort: VICTORIA.

Das obere Feld der rechten Thüre benutzte der Meister, um mit Beziehung zur gegenüberstehenden Idylle die Orpheussage darzustellen. Unmittelbar hieran schliesst sich ein Ovalbild, der Chor der Musen, als Gegenstück zum Hirtenfeste. Die freie offene Landschaft ist auch hier mannigfach staffirt. Im Vorgrunde haben sich die Musen bei einem epheuumrankten Baume versammelt, auf dessen Zweigen sich Vögel, Eichkätzchen u. s. w. wiegen. Vorne Klio das Violon spielend, neben ihr Euterpe mit der Oboë in der Hand, gegenüber, sich etwas vorwärts neigend, Terpsichore, welche in die Saiten der Mandoline greift (der zu seiner Gebieterin aufwärtsblickende Hund trägt am Halsbande die Buchstaben M H I B, Maximilian Herzog in Bayern,); das Liederbuch in der Hand haltend steht Erato da, rückwärts von ihr schlägt Kalliope die Harfe. Mehr im Hintergrunde spielen Melpomene die Orgel, Thalia die Violine, Polyhymnia den Dreiangel, hinter Euterpe steht Urania als Hörerin. Zu diesem Chor der ihr verwandten Musen eilt die gepanzerte Minerva, die Lanze in der Rechten, vom Helikon herab, in dessen Waldesdunkel eine Hirschkuh ruht und dem Schauspiele zusieht. Ueber der ganzen Gruppe schwebt ein Genius, mit seinem gebogenen Horn in den lauten Jubel einfallend, während die Rechte eine Tuba hält.

Das untere Feld setzt den Gedanken fort, welchen der Künstler auf der linken Flügelthüre

darzustellen begonnen. Im Vorgrunde rechts ruht der Flussgott Tiber zwischen Schilf und Gras auf seiner Urne, das Ruder in der Linken, mit der Rechten den Bart streichend. Vor ihm spielen Romulus und Remus, von der säugenden Wölfin geliebkost, zu seinen Fussenden ein quakender Frosch. Im Mittelfelde bringt der Triumphator sein Opfer dem Jupiter Capitolinus dar, dessen Tempel die Aufschrift trägt: IOVI VLTORI SACRVM.

Wie die Anordnung dieses reichen Bilderschmucks eine Phantasie von besonderer Gestaltungskraft verräth, so zeigt auch die Ausführung eine Meisterhand. Ueberall ist Leben, Bewegung, tüchtige Zeichnung und Verständniss der Natur, wie dies namentlich bei den Thieren an den Tag tritt, treffliche Individualisirung, gute Behandlung des Nackten und der Gewandung, Sinn für Formenschönheit, obwol zugestanden werden muss, dass dem Künstler die männlichen Gestalten besser gelungen sind, als die der Frauen.

Im bayerischen Nationalmuseum befinden sich endlich noch zwei in Elfenbein geschnittene Reliefs religiösen Inhalts.

5) Das eine, mit einem Rundbogen abschliessend, 30 Centim. hoch, 16 breit, stellt die hl. Jungfrau auf dem Throne sitzend dar, auf ihrem Schooße das liegende Kind, welches die Linke auf die Brust legend zu ihr aufblickt. Sie selbst hat die Hände gefaltet, der rechte Fuss tritt auf den Halbmond. Umgeben ist sie zu ihrer Rechten vom hl. Joseph, König David und der hl. Elisabeth, links ihre Eltern, Joachim und Anna nebst Zacharias. An den Stufen des Thrones kniet auf dem Kreuze voll Hingebung aufwärts schauend der kleine Johannes der Täufer, rechts reicht ein Engel Krone und Scepter dar. Oben halten zwei Engel die Draperie des Vorhanges am Throne, darüber in der Bogennische Gott Vater mit der Weltkugel, von zwei betenden Engeln umgeben, unter ihm das Symbol des hl. Geistes, die Taube.

Das Relief trägt weder Monogramm, noch sonst welche Bezeichnung, aber die ganze Arbeit und vorzugsweise die Behandlung der Gewänder sowie die Technik stellen dasselbe unzweifelhaft als ein Werk des Künstlers hin. Seine Entstehungszeit fällt wol noch vor die Zeit des Münzschrankes. Die Empfindung und Komposition sind noch nicht von fremden, namentlich italienischen Eindrücken beeinflusst.

6) Das zweite Relief, eine hl. Familie darstellend, zeigt dagegen überwiegend italienische Einflüsse, namentlich von Andrea del Sarto. Diese Arbeit, welche das oben gegebene Monogramm trägt, ist erst gegen das Ende seines Lebens (1632) entstanden und zeigt namentlich, dass Peter Candid mit seiner italienischen Bildung auf die Richtung des Künstlers eingewirkt hat. Die Behandlung ist durchweg frei und edel, die Technik meisterhaft.

Andere beglaubigte Arbeiten des Künstlers mögen noch in auswärtigen Elfenbeinkabineten erhalten sein; in München finden sich weitere Erzeugnisse seiner kunstreichen Thätigkeit nicht vor. Allerdings erinnern einige Elfenbeinreliefs im Bayerischen Nationalmuseum an Angermair, aber sie sind doch bedeutend schwächer und mögen als Arbeiten seiner Schule gelten. Dass übrigens noch manche seiner plastischen Gebilde bei dem Residenzbrande unter Kurfürst Ferdinand Maria zu Grunde gegangen sein mögen, ist mehr als wahrscheinlich; denn für die Reihe der Jahre, in welchen A. für den herzoglichen und kurfürstlichen Hof arbeitete, ist die Anzahl seiner erhaltenen Werke doch zu gering, wenn wir auch annehmen dürfen, dass Manches von ihm durch den Kurfürsten Maximilian I. an auswärtige befreundete Höfe als fürstliches Geschenk kam.

J. A. Kuhn.

Angermann. Angermann, Elfenbeinschnitzer in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. Man hat von ihm ausgezeichnete kleine Skelette in Elfenbein; eines davon, bez. 1672, ist im grünen Gewölbe zu Dresden.

s. Landsberg, Das grüne Gewölbe zu Dresden. p. 22. — Labarte, Les arts industriels. I. 265.

A. Ilg.

Angermann. David Angermann, Miniaturmaler, geb. zu Eger 1763, noch 1808 am Leben, hielt sich 1785 und 1790 in Berlin auf. Er lernte bei Anton Graff, nach dem er sich ganz gebildet haben soll. Das Verzeichniss der Berliner Kunstausstellung von 1786 führt zwei Miniaturbildnisse von einem Angermann aus Speyer auf, der wol unser Künstler ist.

s. Nicolai, Nachricht von den Baumeistern, Bildhauern etc. — Meusel, Teutsches Künstlerlexicon. — Füssli, Neue Zusätze.

W. Schmidt.

Angermayer. Johann Adalbert (Albert) Angermayer oder Angermeyer, Stilllebenmaler, geb. zu Bilin in Böhmen 1674, lernte unter Joh. Rudolf Byss und wurde ein ganz geschickter, fleissig aber auch mit einer gewissen Steifheit und Gelecktheit ausführender Stilllebenmaler. Dass er, wie Dlabacz sagt, dem Abr. Mignon gleichgekommen sei, oder ihn gar übertroffen habe, ist unrichtig. Er liess sich in Prag nieder und starb daselbst gegen 1740. In der früheren Scott'schen Bildersammlung daselbst befanden sich einige Werke von ihm, auch jetzt noch werden manche seiner Arbeiten in Prag anzutreffen sein. Die Beschreibung einer kleinen Gemälde- und Kunstsammlung des verstorbenen Hofbuchhändlers Walther zu Dresden (1812, 8.) nennt sechs Bilder, todte Thiere, aber auch eine Diana und eine Venus von seiner Hand. In Schleissheim befinden sich 7 Bilder von kleinem Format, die Nrn. 408—409, Blumen darstellend, in der oberen Abtheilung, und die Nrn. 228—231 in der unteren Abtheilung, zweimal todte Vögel an einem Nagel hängend, ein

Wildschweinskopf, ein Rehkopf und das bedeutendste ein Todtenschädel neben einem aufgeschlagenen Buche etc., worauf I. A. Angermayer F. Ao: 1731 zu lesen ist. Auch die Buchstaben I. A. sollen sich auf Bildern von ihm vorfinden. Der ehemalige Prager Weihbischof J. R. von Sporck zeichnete den 1. Febr. 1737 zwei Blumenstücke nach ihm in Tusche mit der Inschrift: Fiori d'un Aglievo del Sigr. Angermaier, die im 5. Buche der Sporck'schen Zeichnungen in Fol. (sämmtlich in der Strahower Stiftsbibliothek aufbewahrt) zu finden sind.

s. Dlabacz, böhm. Künstlerlexicon. — Füssli, Neue Zusätze. — Nagler, Monogr.

W. Schmidt.

Angers. Angers, Maler im 18. Jahrh., wahrscheinlich aus Böhmen.

Nach ihm gestochen:

Bildniss des böhm. Bildhauers Matthias v. Braun. Angers pinx. Johann Balzer sc.

s. Dlabacz, böhm. Künstlerlexicon.

W. Schmidt.

Angevin. Thevenin Angevin schrieb und illuminirte 1396 für den Herzog von Orleans den »Mirouer hystorial« und andere Bücher. Der dafür bezahlte Preis von 50 Francs, einschliesslich des Pergamentes, lässt nicht unbedeutende Miniaturen erwarten.

s. De Laborde, Les Ducs de Bourgogne. II. III. 119.

U.

Angier. Paul Angier, untergeordneter Kupferstecher, in London um die Mitte des 18. Jahrh. thätig. Nach Heineken ist er ein Schüler von John Tinney und etwa 30 Jahre alt gestorben. Als sein Hauptwerk wird No. 1 betrachtet, das sich indessen nicht über die Mittelmässigkeit erhebt.

1) A View of Tivoli. And Prospect of the Ruins of Sibylla Tiburtina near Rome. Moncheron Pinx^t: P. Angier Sculp^t: Publish'd etc. Decr. the 5th. 1755 by T. Major etc. gr. Fol.

2) A View of Roman Ruins. G. Paul Panini del. Datirt: Nov. 4, 1749. qu. Fol.
Nach Heineken ist das Gegenstück dazu von Eust. de St. Far gest.

3) Ein Kunstfeuerwerk im Green Park. Nach J. Brooker.

4) Folge von zusammengelegtem todtem Wildpret. Nach C. Huet. Publ. May 26, 1757 by F. Vivares. Schmal Hochfol.

s. Heineken, Dict. I. 262 und Manuskr. — Ottley, Notices. — Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Angilbert. Angilbert, am Hofe Karls des Grossen erzogen und Schüler des Alcuin, war Abt von Centula, später von St. Riquier, 793—814, und hat das Kloster neu aufgebaut und ausgeschmückt. Er wird deshalb wol als Baumeister angesehen. Indessen ist aus den Distichen, die an verschiedenen Stellen der Kirche angeschrieben waren (s. Hardulf und Alcuin), nicht ersichtlich, dass Angilbert selbst irgend welche künstlerische Thätigkeit bei dem Bau entfaltet hat.

s. Hardulf, Chron. Centul. II. 3. inscr. — D'Achery Spicil. II. 303. — Desselben Vita Angilb. in: Mabillon, Acta Benedict. IV. u. 110. — Alcuini Opera ed. Froben. II. 552. — Piper, Monumentale Theologie. p. 297.

U.

Angileiko. Feodor Angileiko, russischer Holzschneider aus dem Ende des 17. Jahrh., lieferte rohe Arbeiten. Nicht zu verwechseln mit dem gleichzeitigen trefflichen Meister Feodor A., dessen Familienname unbekannt geblieben ist.

Christus, König David und Johannes der Täufer, Titelbl. zu dem im J. 1700 in Mogilew erschienenen »Hirmologium«, bez. Θеодоръ Ангилейко (Feodor Angileiko). Im Texte dieses Buches Miniatur-Darstellungen mit dem Monogramme Θ. A.

s. Ровинскій, Русскіе граверы (Rowinski, Die russ. Kupferstecher), Moskau 1870. pp. 23. 132. 150. — Стасовъ, Разборъ рук. соч. Ровинскаго »Русск. грав.« въ Отчетѣ о 7. присужд. нагр. гр. Уварова (Stassow, Anal. der Abhandl. Rowinski's: »Die russ. Kupferstecher« im Bericht über die 7. Zuerkennung des Uwarow'schen Preises). 1864. p. 51.

Ed. Dobbert.

Angillis. Pierre Angillis, französischer Genremaler des 18. Jahrh., dessen Name von allen Biographen falsch angegeben worden. Es finden sich verschiedene Lesarten: Angelis, Angiles, Angelus, Angeles, Anchillus, Anchilus; unter dem letzten widmete Van Gool dem Meister einen besonderen Artikel, den Fiorillo und Nagler theilweise wiedergaben. G. Vertue veröffentlichte über den Künstler andere Einzelnheiten, die Gould, Immerzeel und Bellier de la Chavignerie benutzten, und von denen Nagler unter einem anderen Artikel d'Angelis Gebrauch machte. Van Gool lässt ihn in Antwerpen 1688 geboren sein, Vertue in Dünkirchen 1685. Letzteres ist das Richtige: Pierre Angillis — dies sein wahrer Name, der Name einer alten Familie des Flandrischen Küstenlandes — ist in Dünkirchen am 5. Nov. 1685 als der Sohn von Pierre und Marie Wingaerts geboren. Van Gool lernte den Maler in London kennen und meldet von ihm im J. 1727, dass er daselbst schon 8 Jahre, also seit 1719 ansässig sei. Diese Angabe stimmt mit den sonst überlieferten Nachrichten, sowie mit dem Datum, an welchem A. als Meister in die St. Lukas-Gilde zu Antwerpen eingeschrieben wurde und das in die Zeit zwischen dem 18. Sept. 1715 und dem 18. Sept. 1716 fällt. Sie wird zudem bestätigt durch die handschriftlichen Notizen des Jacob van der Sanden, des Sekretärs der Antwerpner Akademie von 1757 bis 1794. Dieser erzählt, dass Angillis, nach Antwerpen gekommen, für den Maler und Kunsthändler J. Bapt. Bouttats arbeitete, dann nach Düsseldorf ging, wieder nach Antwerpen zurückkehrte und hier drei Jahre beim Maler Ignaz van der Beken wohnte. Seine Reise nach Italien erfolgte

im J. 1728, nach einer Versteigerung seiner Gemälde, unter welchen Kopien von vier Gemälden des Rubens und F. Snyders waren und die sich jetzt in der Eremitage zu St. Petersburg befinden. Van Gool erzählt, dass A. diese Reise, welche ein Jahr dauern sollte, Abends mit zwei befreundeten Malern verabredet hatte: doch blieb er drei Jahre in Italien. Er hatte dort grossen Erfolg, obgleich er, wie Vertue hinzufügt, bei seiner zurückhaltenden Art und wenig geneigt seine Bilder sehen zu lassen, Viele gegen sich einnahm. Er war mehr bemüht, seine Kunststudien fortzusetzen, als pekuniäre Vortheile zu gewinnen. Die Nachrichten über Zeit und Stätte seines Todes lauten verschieden: nach einer soll er 1727 oder 1728 in Paris, nach einer andern in Italien, nach einer dritten auf der Heimreise bei Lyon 1733 gest. sein. Dagegen berichtet Vertue, dass Angillis, da er sich nach England wieder auf den Weg machte, zu Rennes in der Bretagne einige Zeit sich aufhielt und, mit Aufträgen überhäuft, daselbst zu bleiben beschloss. Hier endete er nach Vertue 1734 sein Leben, und diese Angabe scheint die richtige zu sein.

In England war A. binnen Kurzem ein beliebter Maler geworden. Hans Huyssing, ein Künstler aus Stockholm, der sich da bereits seit mehreren Jahren angesiedelt hatte, malte sein Porträt. In der Zeit seiner ersten Erfolge ahmte er in seiner Malweise zugleich Teniers und Watteau nach; doch versuchte er anmuthiger zu sein als der Erstere und sich treuer an die Natur zu halten, als der Letztere —, wobei er indess weder dem Einen noch dem Anderen es gleich that. Später scheint er mehr den Führern der flamändischen Schule gefolgt zu sein. Schon hieraus sieht man, dass es seinem Talente, bei aller Gewandtheit, an Eigenthümlichkeit gebrach. Im Uebrigen rühmen Vertue und Van Gool die Leichtigkeit seiner Darstellung, sein glänzendes, wenn auch etwas weichliches Kolorit und die glückliche Anordnung.

A. malte zumeist ländliche Szenen und Marktansichten in kleinem Maßstabe, wobei er die Vordergründe reich mit Beiwerk versah. Seine Werke sind sehr selten geworden; nur ganz wenige Sammlungen haben deren aufzuweisen. In dem Kabinet Müller von Nordegg zu Prag werden ihm zwei kleine Bilder auf Kupfer zugeschrieben: ein Bürger ein Mädchen umfassend und eine gleiche Szene zwischen einem französischen Edelmann und einer Bäuerin. Diese Bildchen, welche gewissermaßen in der Mitte zwischen Teniers und Watteau stehen, könnten wol dem Meister angehören. In England sind seine Werke sehr gesucht, und hier trifft man einige in Privatsammlungen. Graf Derby kaufte deren zwei auf einer Versteigerung von 1842, das eine einen Fischmarkt, das andere einen Frucht- und Gemüsemarkt vorstellend.

Handschriftliche Quellen: Zivilstandsregister von Dünkirchen. — Archiv der St. Lukasgilde in der königl. Akademie zu Antwerpen. — Notizen von J. Van der Sanden, im Besitze von Mme Moons-Van der Straelen zu Antwerpen.

s. Vertue, Anecdotes of painting in England. London 1862. II. 650. — Van Gool, De Nieuwe Schouburg etc. II. 138. — Gould, Biographical Dictionary. — Immerzeel, De Levens en Werken etc. I. 9. — Stanley, A Classified synopsis of the principal painters of the dutch and flamish schools. pp. 199. 268. — Biographie nationale (de Belgique) I. 268. — Bellier de la Chavignerie, Dict.

* *Alex. Pinchart.*

Es ist wol dieser Meister, nach welchem unter dem Namen Pierre de Angelis folgende Bll. gestochen sind:

1) Joyce zwingt König Karl I. von England zur Armee zu gehen. Gest. von N. Dupuis. gr. qu. Fol.
2) — — Dass. Kopie von Massard. qu. 4.
3) Le Roi saisi par Joyce à la maison d'Holmby le 4 Juin 1647. Gest. von N. Dupuis. gr. qu. Fol.
4) Le Roi s'echappe d'Hamptoncourt le 11. Novbr. 1647. Gest von B. Baron. gr. qu. Fol.
5) L'Examen du procès du Roi. Gest. von Du Bosc. gr. qu. Fol.

s. Heineken, Dict.

W. Engelmann.

Angioletto. Angioletto da Gubbio war 1325 am Dom von Orvieto bei der Glas- und Mosaikarbeit beschäftigt unter Oberleitung des Malers Giovanni di Bonino von Assisi und als Gehülfe des Andrea Vanni von Siena. Ausserdem soll er in S. Francesco zu Assisi mit Piero da Gubbio und Bonino von Assisi an den Fenstern in der Unterkirche und in der Kapelle des Gekreuzigten im Sanktuarium gearbeitet haben. Rosini schreibt ihm dort das grosse Fenster in der Kapelle S. Ludovici zu. Auch soll er in S. Domenico zu Gubbio ein zusammengesetztes Altarblatt mit der Maria, die dem hl. Thomas die Gürtelschnur reicht, gemalt haben, von dem noch die Tafeln mit den hh. Lucia, Katharina und einer andern Heiligen, Maria, zwei musizirenden Engeln und einem Brustbilde des Thomas von Aquino in der Sammlung des Grafen Ranghiasci Brancaleone zu Gubbio erhalten sind. Sie zeigen den Charakter der ältern umbrischen Schule mit den schlanken zierlichen Formen, der rosigen Farbe und einer gewissen Eleganz in der Kleidung und dem Goldschmuck.

s. Della Valle, Il Duomo di Orvieto, pp. 106. 272. — L. Bonfatti, Memorie storiche di Ottav. Nelli. Gubbio 1843. — Rosini, Storia della Pitt. Ital. I. 180, woselbst auch eine Abbildung der hl. Lucia. — Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in Italy. II. 192.

Fr. W. Unger.

Angioli. Lodovicus Angioli s. **Lodovico.**

Angiolillo s. **Roccadirame.**

Angiolini. P. Angiolini, unbekannter Künstler, wahrscheinlich um 1800.

Fr. Max v. Klinger, Roman- und dramat. Dichter, russ. General, 1753—1831. P. Angiolini del. J. C. Nabholz sc. 8.

W. Engelmann.

Angiolini. Francesco Maria Angiolini s. **Angellini.**

Angiolini. Angiolo Angiolini, Maler aus der ersten Hälfte dieses Jahrh. Von ihm einige Fresken in dem ehemaligen Palast Borghesi zu Florenz.

Cavallucci.

Angjelović. Albert Angjelović, Maler, geb. zu Fiume 1820, † ebenda im 29. Jahre, 1849. Er bildete sich auf der Akademie zu Venedig und malte, nach Fiume zurückgekehrt, mehrere kleine Bilder und Porträts, worunter dasjenige des Banus J. Jellacić.

Kukuljević.

Angler. Gabriel Angler, Maler zu München, fertigte ein Altarwerk, das im J. 1437 in der Frauenkirche zu München aufgerichtet, 1630 aber entfernt wurde und seitdem verschollen ist.

s. Monumenta Boica XX. 264. 267. 268. 271. 278. 280.

W. Schmidt.

Angles. Matthäus des Angles, Maler und Bildhauer, geb. 1667, † 1741, war nach einer Angabe im Manuskripte Terwesten's, das die Malergilde im Haag betrifft und sich jetzt im Rathhaus daselbst befindet, ein geborner Franzose und im J. 1728 in die Malergilde des Haag's aufgenommen. Auf einer Zeichnung, sein eigenes Bildniss darstellend, im Navorscher (Amsterdam 1855. V. 257) beschrieben, steht unten: Matheus des Angles, Schilder en Beeldhouwer, geboren 1667, overleden te Amsterdam, 1741. G. Hoet nennt ihn Porträtmaler und Crayonzeichner In einer Versteigerung den 16. April 1738 zu Amsterdam (s. Terwesten, Catal. van Schilderyen, 3. Theil zu Hoet, p. 25. No. 157) wurde ein Bild, Hercules u. Dejanira, in Pastel, für 20 holl. Gulden verkauft.

T. van Westrheene.

Nach ihm gestochen:

1) Bern. Picart, Kupferstecher, geb. 1673, † 1733. Brustb. in Medaillon, mit Beiwerk. M. des Angles Effigiem pinxit 1732. Jacobus van der Schley inv. & sculp. 1734. Fol.
   Bloss das Porträt selbst ist von des Angles.
   2) Anonyme Punktirung. Wol Kopie. Fol.
   3) Kopie nach dem Bildnisse im Medaillon. P. Aveline sc. In Odieuvre's Sammlung. 8.

4) J. van Effen, Schriftsteller, † 1735, 51 Jahre alt. Gürtelb. mit 4 lat. Versen. Gest. von P. Tanjé. 8.

s. Kramm, Levens en Werken etc. I.

W. Schmidt.

Anglois. Guillermo Anglois, Maler, ansässig zu Madrid in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., dessen Nationalität von den spanischen Biographen nicht angegeben wird. Er arbeitete unter der Leitung von Rafael Mengs gemeinsam mit Aless. Velazquez an den dekorativen Malereien des Palastes zu Madrid. Von ihm sind die Genien, die in Helldunkel gemalten Medaillons und die Verzierungen an der Decke des Vorzimmers der königlichen Gemächer; ferner zwei Brustbilder von Karl III. und seiner Gemalin, Maria Amalia von Sachsen, im Eskurial.

s. Cean Bermudez, Diccionario. — Katalog der Malereien im Eskurial.

Lefort.

Anglus. Benjamin Anglus, s. **Wright.**

Ango. Ango, französischer Maler und Radirer am Ende des 18. Jahrh.

14 Radirungen, die meisten nach Rembrandt.
s. Defer, Catal. général I. 1.

W. Schmidt.

Angolo. Mehrere Maler dieses Namens aus einer Familie (mit dem Beinamen del Moro) s. **Angeli.**

Angoulême. Jacques d'Angoulême. s. **Jacques.**

Anguier. Von den drei Brüdern dieses Namens, französischen Künstlern des 17. Jahrh., haben sich insbesondere die beiden älteren hervorgethan.

François Anguier, der älteste, Sohn eines Tischlers, geb. zu Eu (Seine-Inférieure) 1604, † zu Paris den 8. Aug. 1669. Sein erster Meister war Martin Caron von Abbeville, dann kam er nach Paris und bildete sich dort unter dem berühmten und tüchtigen Bildhauer Simon Guillain weiter aus. Ausserdem brachte er einen grossen Theil seiner Jugend in Italien und England zu. Bei seiner Rückkehr wurde er von Ludwig XIII. zum Kustos der Antiken-Sammlung ernannt und erhielt seine Wohnung im Louvre. In seiner eigenen Thätigkeit als Bildhauer war er rasch zu einem besonderen Ansehen gelangt, und obschon ihn sein jüngerer Bruder Michel an Talent und Fruchtbarkeit übertraf, sind doch in jenem Saale der plastischen Galerie des Louvre, der von den Anguier seinen Namen hat, die namhafteren Werke von der Hand des François, während sich daselbst von Michel nur einige Arbeiten zweiten Rangs befinden.

François hat insbesondere eine grosse Anzahl von Grabmälern ausgeführt; sie zeigen am besten, welcher Art seine Kunst war und was er zu leisten vermochte. Was Lübke mit Recht als einen anerkennenswerthen Zug der französischen Plastik des 17. Jahrh. überhaupt hervorhebt, eine gewisse Gediegenheit der Auffassung und Schlichtheit der Darstellung (insbesondere im Bildniss) innerhalb der barocken Manier jenes Zeitalters, das gilt auch von Anguier. In allen seinen Werken ist ein entschiedenes Streben nach Adel und Stil bemerklich, und dass diese zum Theil erreicht sind, bestimmt ihre Wirkung. Zudem zeichnen sich zumeist die Bildnissfiguren durch natürliche Wahrheit und würdige Haltung aus.

Die getragene Auffassung von der Vornehmheit der Kunst und dem noch gültigen Muster einer allerdings einseitig verstandenen Antike, wie sie das Zeitalter Ludwig's XIV. kennzeichnet, erscheint hier von ihrer guten Seite. Freilich leidet Anguier auch an den Mängeln jener Zeit, vornehmlich an der Spannung der Empfindung zu ausfahrendem Affekt und dem unruhvollen, nicht selten theatralischen Ausdruck desselben. Andrerseits ist seinen Werken eine gewisse Härte und Trockenheit der Ausführung eigen, wie wenn er seines Werkzeugs und der technischen Mittel nicht hinlänglich Herr gewesen wäre. Da aber jene guten Eigenschaften doch vorwiegend den Eindruck bestimmen, haben seine Arbeiten auch heute noch einen gewissen Werth.

Das bedeutendste Werk, welches das Louvre von dem Meister besitzt, ist das Denkmal der Herzöge von Longueville (früher in einer Kapelle des Cölestiner-Klosters zu Paris). Es besteht aus einer Pyramide mit Trophäen, an deren Sockel vier weibliche Statuen, die Tugenden vorstellend, die Ecken einnehmen und die Reliefs von vergoldetem Kupfer die vornehmsten Episoden aus dem Leben des Herzogs Heinrich's schildern (die Schlacht von Senlis und Heinrich IV. ihm nach der Schlacht von Arques für die zugeführten Verstärkungen dankend). Clarac lobt diese Reliefs, doch findet Lübke in ihnen mit Recht ein Uebermaß malerischer Anordnung, das bis zur Verwirrung geht, während die gut gewandeten Figuren der Tugenden einfach und edel gehalten sind. Da Heinrich II., Herzog von Longueville, 1663 starb, ist das Denkmal ohne Zweifel nach dieser Zeit zu setzen. Mehr als zehn Jahre früher fällt ein anderes Denkmal, das neben jenem zu den besten Arbeiten des Meisters zählt: das Grabmal Heinrich's II., Herzogs von Montmorency, der in Toulouse 1632 enthauptet wurde (errichtet 1652 im Auftrage der Herzogin von Montmorency im Kloster des Filles de Sainte Marie in Moulins und jetzt daselbst in der Kapelle des Kollegiums). Der Held in römischem Kaiserkostüm, diesmal in halb liegender Stellung fast zu anmuthig, die Gemalin sitzend und die Hände im Schooße ringend, allzusehr im Charakter einer reuigen schönen Sünderin; doch sind die Köpfe fein und von einer überzeugenden Naturtreue. Zu den Seiten versinnlichen allegorische Figuren die Eigenschaften des Fürsten. Die Modelle zu den Statuen des Herzogs und der Herzogin befinden sich im Museum von Versailles. Zu dieser Arbeit hatte A. seinen Bruder Michel, der eben aus Rom zurückgekehrt war, als Gehülfen zugezogen, und von diesem ist sicher die Statue des Herkules oder der Kraft. Ferner ist von François im Museum von Versailles das Denkmal Heinrich's Chabot, Herzogs von Rohan, Gouverneurs von Anjou, der 1655 gest. in der Kapelle Orleans in der Cölestinerkirche zu Paris beigesetzt worden. Er ist sterbend dargestellt, von zwei Genien betrauert, deren einer ihn seufzend mit dem Herzogsmantel bedeckt. — Dann im Louvre das Grabmal des Präsidenten Thou (früher in einer Kapelle der Kirche St. André des Arts), und jenes der Gasparde de la Châtre, seiner zweiten Gemalin, das sich im Museum von Versailles befindet. Im ersteren ist die würdige Figur des Präsidenten, knieend vor einem Betpulte, dargestellt, wieder von ansprechender Wahrheit; doch ist hier besonders die schon erwähnte Härte der Behandlung bemerklich, wie andrerseits in den Details ein zweifelhafter Geschmack. Weniger günstig als diese Monumente wirkt das Grabmal des Johanniterritters Jacques de Souvré, Grossprior's von Frankreich, dessen liegende Gestalt von einem weinenden Genius betrauert wird; es ist hier zu sehr auf den Ausdruck eines besonderen Affektes abgesehen und geht daher die Darstellung in's Gespreizte. Das Denkmal ist noch in der Kirche S. Jean de Latran, für welche es bestimmt gewesen, erhalten. Noch ist in derselben Kirche die Madonna über dem Hauptaltar von dem Meister.

Der sehr thätige Meister war überhaupt viel für Pariser Kirchen beschäftigt und fand mit seinen Arbeiten allgemeine Anerkennung. Dennoch, so sehr geschätzt er war, gelang es ihm nicht, gleich seinem Bruder Mitglied der Pariser Akademie zu werden. Ansehnliche Werke hat er auch für die Kirche Val-de Grâce geliefert (Kreuzabnahme am Hauptaltar, Heiligenfiguren am Portal), sowie für das Thor St. Antoine die Statuen der Hoffnung und der öffentlichen Sicherheit. Ferner half er seinem Bruder bei der plastischen Ausstattung des Thores St. Denis. — Nur selten hat er, bei der ernsten Richtung, die ihm eigen war, an den gefälligen Formen nackter Schönheiten sich versucht (liegende Venus im Garten des Hôtel d'Aumont).

Sein Schüler war Thomas Regnaudin; Girardon und die Brüder Gaspard und Balthasar Marsy waren Schüler beider Anguier, ohne dass sich bestimmen liesse, wie viel sie einem jeden von ihnen zu verdanken haben.

s. Desallier d'Argenville, Vie des fameux Architectes et Sculpteurs. Paris 1787. — Mémoires inédits sur la vie etc. des membres de l'Académie royale etc. Paris 1854. Register des 2. Bdes. — Clarac, Musée de Sculpture etc. (Text). I. 512. 513. V. 317. — Soulié, Notice du Musée de Versailles II. 63. 66. 388. III. 502. — Archives de l'art français. V. 76. 77. — Jal, Dictionnaire. — Thiery, Guide des étrangers etc. à Paris. I. u. II. passim.

J. J. Guiffrey.

Nach ihm gestochen:

1) Die vier Statuen der Tugenden am Denkmal der Longueville in: Clarac, Musée de Sculpture. III. Taf 363.

2) Bronzevase im Garten zu Versailles (die Lilien wurden von ihr in der Revolution abgeschlagen).

Gest. von Le Pautre 1672. Die Platte befindet sich in der Chalcographie des Louvre.

3) Tombeau du Commandeur de Souvré. In der Kirche S. Jean de Latran zu Paris. Herisset Sculp. In: Piganiol de la Force, Description historique de Paris. 2. Aufl. 1765. V. 377.

4) —— Dass. Gest. von J. Marot.

5) Tombeau du Duc de Rohan. Ehedem in der Kirche des Cölestinerklosters zu Paris, jetzt im Museum von Versailles. Herisset Sculp. Descr. de Paris IV. 208.

6) —— Dass. Gest. von J. Marot.

7) —— Dass. Gest. von A. J. B. M. Blanchard. In: Galries. histques. de Versailles. qu. 4.

Von Le Blanc fälschlich als nach Michel Anguier gest. angeführt.

8) Piramide de la Maison d'Orleans Longueville. Grabmal der Herzöge von Longueville, früher bei den Cölestinern zu Paris, jetzt im Louvre. Descr. de Paris. IV. 216.

9) —— Dass. Gest. von J. Marot.

10) Tombeau de Mr. de Thou. Grabmal des Staatsmannes u. Schriftstellers J. A Thuanus. Sonst in St. André des Arcs zu Paris, jetzt im Louvre. Descr. de Paris VII. 89.

11) Die Bildsäulen des hl. Benedikt und der hl. Scholastica am Portal der Kirche Val de Grace. Das Portal ist oft gestochen.

12) Die Bildsäulen der Hoffnung (anspielend auf die Hoffnung, die Frankreich auf den 1659 mit Spanien geschlossenen Frieden setzte) und der öffentlichen Sicherheit, die sich auf eine Säule stützt. Ehedem über dem Thor von St. Antoine zu Paris. Das Thor ist oft gestochen.

s. Heineken, Dict. — Füssli, Neue Zusätze.

W. Schmidt.

Michel Anguier, Bildhauer, der zweitälteste der Brüder, geb. zu Eu am 28 Sept. 1614 (nach Mariette 1612). Er ist in seiner Gattung einer der namhaftesten Meister der französischen Schule und hat eine grosse Anzahl ansehnlicher Werke hinterlassen. Ein vollständiges Verzeichniss derselben findet sich in der biographischen Notiz von Guillet de Saint-Georges (s. Literatur), so wie in der akademischen Lobrede des Grafen de Caylus vom 3. Mai 1749. Wir berichten hier nur von den wichtigsten Begebenheiten seines Lebens und seinen bedeutendsten Werken.

Von seiner frühesten Jugend zeigte A. die grössten Anlagen zum Zeichnen, und schon als Knabe trat er bei einem Künstler seiner Vaterstadt in die Lehre. Im Alter von 15 Jahren begab er sich dann nach Paris, wo er zu Simon Guillain, dem Lehrer seines älteren Bruders, kam, der ihn bei dem grossen Altar der Karmeliter-Kirche im Faubourg St. Germain beschäftigte. Gegen 1641 reiste er nach Rom, wo er sich zehn Jahre aufhielt, um die klassischen Denkmäler unter der Leitung von Algardi zu studiren; auch arbeitete er damals in St. Peter und in verschiedenen Palästen von Kardinälen. Bei seiner Rückkehr nach Paris um 1651 brachte er die Modelle einiger berühmten Statuen, wie des Herkules, der Flora, des Laokoon, der Ringer mit. Sein Bruder François verwendete ihn nun bei der Ausführung des Grabmals für den Herzog von Montmorency, das er eben für ein Kloster von Moulins in der Arbeit hatte. Michel lieferte dafür das Modell des Herkules und arbeitete für dieselbe Kirche mit seinem Bruder zusammen ein Kruzifix, eine Madonna und einen hl. Johannes. In derselben Zeit fertigte er das Modell einer überlebensgrossen Statue Ludwig's XIII., die für die Stadt Narbonne in Bronze gegossen wurde.

Schon damals, als er seine Arbeit zu Paris kaum begonnen, war seine Fruchtbarkeit eine ausserordentliche; man zählt allein aus dem Jahre 1652 nicht weniger als 20 ausgeführte Figuren (darunter die Modelle für zwei Engel, die das Haupt des hl. Remigius tragen, für die Kathedrale von Reims in Silber ausgeführt). Um diese Zeit begann er auch ein grosses Kruzifix in Elfenbein; doch wurde diese Arbeit, welche den besonderen Beifall der Kenner fand, erst 1668 fertig. — Im J. 1653 erhielt er den Auftrag, die Skulpturen für die Gemächer der Königin Anna von Oesterreich im Louvre auszuführen, während Romanelli ihre Ausmalung übernommen hatte. A. arbeitete im Vestibül und den vier Gemächern des Erdgeschosses, die jetzt als Museum der antiken Plastik benutzt und die Säle der Jahreszeiten, der römischen Kaiser, des Friedens und des Centauren genannt werden. Der plastische Schmuck derselben, noch gut erhalten, besteht in Termen, Atlanten, Karyatiden, Genien, Medaillons, Basreliefs und allegorischen Figuren. Diese Arbeiten zeugen von Mannigfaltigkeit der Erfindung, und viel Geschick in der Behandlung, haben aber ganz den Charakter barocker und ausfahrender Bewegtheit, der den übertriebensten Werken des Algardi eigen ist. Er war durch diese umfassende Leistung in weiteren Kreisen bekannt geworden, und man suchte ihn für die neugegründete k. Akademie zu gewinnen; doch machte er einige Schwierigkeiten und trat erst 1668 ein.

Im Jahre 1655 übertrug ihm Fouquet, Oberintendant der Finanzen, die Ausführung aller Skulpturen seines Palastes in St. Mandé, eine Arbeit, mit welcher er volle drei Jahre beschäftigt war. Darauf hatte er auch für dessen Haus zu Vaux le Vicomte verschiedene plastische Figuren, Termen, Philosophen und Götter zu liefern. In der Gruppe einer Mutter mit vier Kindern stellte hier A. die Caritas mit den Zügen der Gattin Fouquet's und ihrer Kinder dar. Seitdem wurde ihm öfters von vornehmen Herren die bildnerische Ausstattung ihrer Paläste übertragen; so arbeitete er für die Galerie im Hause M. de Lorme, für das Hôtel d'Erval und für das Schloss Plessis Belleville. Für die Tuilerien führte er um diese Zeit die Statuen eines Mars und einer Minerva aus. Auch verschiedene Kirchen wie St. Roch und das Kloster des Filles-Dieu erhielten Werke von ihm.

Im J. 1662 begannen die beträchtlichen Skulpturarbeiten in Val de Grâce, von denen Michel

A. mit seinem Bruder Franz den grössten Theil ausführte; sie dauerten bis 1667. Die Geburt Christi, am Hochaltar daselbst aufgestellt, hat immer für eins der besten Werke Anguier's gegolten. Ausserdem fertigte er für die Kirche einige kolossale Engel, Rauchfässer haltend, mehrere Engel, die kleine Täfelchen mit Inschriften tragen, die vier Evangelisten und die allegorischen Gestalten der Tugenden; ebenso sind von ihm alle Ornamente in Basrelief an der Wölbung. Diese unermessliche Arbeit, die zu vollbringen nur eine unerschöpfliche Leichtigkeit im Stande war, stellte vollends den Meister an die Spitze der Bildhauer seiner Zeit. In die Akademie trat er wie bemerkt 1668 (28. Jan.) ein, und zwar, da er schon zur Meisterschaft gehörte, ohne das Aufnahmestück, das sonst Bedingung war; doch stellte er 1669 eine Gruppe aus Terracotta (Herkules und Atlas) zur Verfügung. Er gelangte dann schnell zu allen akademischen Würden. Am 3. März 1668 wurde er zum Professor, am 7. Okt. 1669 zum Adjunkten des Rektors und endlich zum Rektor an die Stelle Bourdon's, der den 12. Juni 1671 gestorben war, erwählt. In dieser Eigenschaft hielt er im Lauf der Jahre 14 Vorträge über die Bedingungen seiner Kunst, von denen Graf Caylus in seiner Lobrede einen Auszug aus jenem über die Basreliefs mitgetheilt hat.

A. vermälte sich am 18. Febr. 1664 mit der Nichte Rémy's, des Kammerdieners des Königs, die ihm 4 Kinder schenkte, zwei Töchter und zwei Söhne, von denen einer Advokat im Parlament wurde. Auch in diese letzte Zeit seines Lebens, bis zu seinem Tode am 11. Juli 1686, fallen zahlreiche Arbeiten: zwei Statuen des hl. Peter Nolascus und des hl. Raymund für die Kirche der barmherzigen Brüder (scheinen nicht mehr erhalten); sechs Termen für den Versailler Park, von denen sich in den Beschreibungen des Gartens keine Erwähnung findet, mehrere Skulpturen für die Kirche St. Eustache, ein Basrelief in stucco, Jesum vorstellend, wie er dem hl. Dionys und seinen Gefährten das Abendmahl reicht, für den Hauptaltar der Kirche S. Denis in Chartres, ein von Mariette besonders gerühmtes Werk des Künstlers, drei Steinfiguren für das Haus des Marquis von Seignelay zu Sceaux, ein Christuskind aus Marmor, in der Krippe liegend, für das Hôtel d'Aumont und verschiedene andere Werke, die wie der grösste Theil der angeführten nicht auf unsere Zeit gekommen sind. In das J. 1674 fällt dann wieder ein Hauptwerk: der ganze plastische Schmuck des noch erhaltenen Thors von St. Denis, eine Arbeit, die hinlänglich sein Können wie sein Talent bezeugt und auch eines gewissen Charakters nicht entbehrt, aber freilich auch den pomphaften Zug der Kunst unter Ludwig XIV. an sich hat.

Die Bildnerarbeit besteht aus zwei Basreliefs über dem Thore und zwei Pyramiden mit Trophäen und den kolossalen Figuren Holland's und des Rhein's zu beiden Seiten. Dies grosse Werk gehörte zu den letzten Arbeiten des Meisters; er vollendete nur noch 1684 ein Kruzifix aus Marmor für den Hauptaltar der Sorbonne.

In der Sammlung des Louvre befindet sich von A. nur ein Werk: eine Büste Colbert's. Uebrigens werden bisweilen seine Werke mit jenen seines Bruders François verwechselt. Seine Schüler sind schon bei diesem genannt.

s. Guillet de St. Georges, Notice in: Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie. I. 435—450. — Comte de Caylus, Notice, ebenda. I. 451—468. — Mariette, Abecedario. — D'Argenville, Voyage pittoresque de Paris. Paris 1752. p. 14. — D'Argenville (fils), Vie des fameux Architectes et Sculpteurs. p. 159. — Archives de l'art français. IV. 201—208. — Jal, Dictionnaire. — Thiery, Guide des Etrangers etc. à Paris I. 166. 511. 514. 580. II. 59. 336.

* *J. J. Guiffrey.*

Bildniss des Künstlers in Medaillon. Nach G. Revel gest. von L. Cars 1733. kl. Fol. Für die Aufnahme des Stechers in die franz. Akademie gest.

Nach ihm gestochen:

1—5) Die Geometrie, Pluto, Ceres, Neptun, Amphitrite. Gest. von L. Desplaces. Fol.
Auch Thomassin u. Herz haben diese Figuren gestochen.
6) Pluto. Statue sonst im Garten zu Versailles. Gest. von Gér. Audran. Fol.
7) Ceres. Gest. von Ch. Th. Lindemann. 1725. Fol.
8) Die plastischen Arbeiten am Thore von St. Denis, von ihm mit Girardon gearbeitet. Dieses Thor ist oft gestochen.
9—26) Die Skulpturen im Vestibule, Salle des Empereurs Romains, Salle des Saisons, Salle de la Paix, Salle du Centaure im Louvre (Museum der Plastik). Gest. in Clarac, Musée de Sculpture. I. Taf. 63. 64. 70. 71. 75—79. 81. 82. 84. 85. 90—92. 95.

s. Heineken, Dict.

W. Schmidt.

Guillaume Anguier, Architektur- und Ornament-Maler, Bruder der berühmten Bildhauer François und Michel, geb. zu Eu um 1628, † am 18. Juni 1708. Er vermälte sich im J. 1652, aus welcher Heirat ihm eine Tochter geboren wurde; dann Wittwer verheiratete er sich zum zweitenmale. Er befand sich unter den zahlreichen Künstlern, die in der Gobelinmanufaktur in Paris durch Colbert's Verwendung angestellt waren. Bei seinem Absterben war er in seiner Todesliste als ordentlicher Maler des Königs eingetragen. Die Mémoires inédits (s. oben) berichten von ihm, dass er für Architekturbilder und Ornamente sehr gesucht war.

s. Jal, Dictionnaire, wo die wenigen biographischen Notizen über ihn zuerst veröffentlicht worden.

J. J. Guiffrey.

Anguignani. Anguignani, Freskomaler von Mailand in der ersten Hälfte des 18. Jahrh.

Er hat mit den Malern Mart. Cignaroli, A. Bonola, Pallavicini und Maggi in der Kirche S. Alessandro zu Mailand das Gewölbe mit einer Glorie aller Heiligen ausgemalt.

s. Bartoli, Notizia etc. I. 187.

*

Anguillon. Anguillon, von Paris, malte zu Ende des 16. Jahrh. Stammbuchfiguren und Wappen.

s. Trautmann, Kunst und Kunstgewerbe etc. Nördlingen 1869.

**

Anguisciola. Anguisciola (Angosciola, Angussuola), Familienname einiger Künstlerinnen von Cremona, Schwestern, von denen sich insbesondere die ältere ausgezeichnet hat. Sie waren aus edlem Hause, die Töchter des Amilcare Anguisciola und der Signora Bianca Ponzona. Der Töchter waren sechs: Sofonisba, die älteste, Elena, Lucia, Minerva, Europa und Anna Maria. Ausserdem hatte Amilcare einen Sohn, Asdrubale, der in seinen späteren Jahren einer der Regierungsvorstände von Cremona war; ein Zeugniss von dem hohen Ansehen, das die Familie in ihrer Heimat hatte.

Sofonisba Anguisciola, Malerin, die älteste der Schwestern. Die Zeit ihrer Geburt, nicht näher bekannt, wird gewöhnlich um das J. 1530 gesetzt; doch fällt sie wahrscheinlich erst vor oder um 1535, da sich die Künstlerin auf einem Bildchen, die hl. Familie vorstellend mit der Jahrzahl 1559, noch »adolescens« nennt. Auch ist wol, wie wir noch sehen werden, ihr Todesjahr später zu setzen, als man gemeinhin angenommen. Als sie schon früh Talent und Neigung zur Kunst zeigte, liess sie der Vater 1546 in die Werkstatt des Bernardino Campi eintreten, der damals der angesehenste Meister zu Cremona war und wenigstens in einigen seiner Bilder zu den besten Malern dieser Schule gehört. Zwar nennt Soprani — indem er wol eine Stelle des Vasari dahin deutete — Giulio Campi als Lehrer der Sofonisba; allein diese bezeichnet sich selber in einem Briefe an Bernardino als seine Schülerin, wie auch der Maler Francesco Salviati in einem Schreiben an denselben (datirt von Rom den 28. April 1554) deutlich dieses Verhältnisses gedenkt. Gleichzeitig mit ihr war Elena, die nächste wol nur um ein Jahr jüngere Schwester, zu Bernardino in die Lehre gekommen. Beide blieben bei diesem Meister drei Jahre lang, und ohne Zweifel bildete sich hier schon Sofonisba in allen Bedingungen ihrer Kunst aus, während zugleich die gebildete Gattin des Campi sie in die literarischen Studien eingeführt zu haben scheint. Als dieser dann zu umfangreichen Arbeiten nach Mailand berufen wurde, vollendeten die beiden Schwestern ihre Studien bei Bernardino Gatti (mit dem Beinamen Sojaro), und schon zu dieser Zeit that sich Sofonisba in dem Fach hervor, darin sie bald sich auszeichnen sollte. Jener Brief des Salviati an Bernardino Campi bezeugt, dass schon 1554 die Werke der jungen Malerin zu Rom nicht gewöhnlichen Beifall gefunden. Doch ist uns nicht überliefert, welche von ihren Bildnissen so frühe schon dorthin gekommen; vielleicht das Selbstbildniss, das sich jetzt im Belvedere zu Wien befindet und mit der Jahrzahl 1554 bezeichnet ist. Jedenfalls kam die einem edlen Geschlecht entsprossene und mit seltenen Gaben ausgestattete Künstlerin, die zudem Salviati die schöne Malerin von Cremona, Baldinucci anmuthig in jedem Zug, in jeder Bewegung nennt, bald in Italien zu Ruf und Ansehen. Von gleichzeitigen Schriftstellern und Dichtern wurde sie vielfach gepriesen; Annibale Caro, der ihrethalben eigens nach Cremona gegangen war, schrieb 1558 an ihren Vater, dass er nichts mehr wünsche als ihr Bildniss zu besitzen, um zwei Wunder auf einmal zeigen zu können, das eine ein solches Werk der Natur, das andere ein Bild von solcher Meisterschaft.

Auch stand Sofonisba damals als Künstlerin schon auf ihrer Höhe; denn eines ihrer Hauptbilder trägt das Datum von 1555. Es ist das Familienbildniss, das schon von Vasari beschrieben worden und sich jetzt in der Galerie des Grafen Raczynski zu Berlin befindet: die drei Schwestern (auf einer Tafel) Schach spielend, während eine alte Dienerin des Hauses weiter zurücksteht (s. Verz. No. 10). Vasari hatte das Bild zu Cremona im Hause des Vaters gesehen; es scheint, dass Sofonisba damals insbesondere für ihr Haus und sich selber malte und dass es auch grossen Herren nicht leicht wurde, von ihr ein Bildniss zu erlangen. Kaum die Fürsten können solche bekommen, bemerkt Annibale Caro in seinem Briefe an den Vater; er selber hatte mit grosser Mühe das sehnlich gewünschte Selbstbildniss erhalten, aber kaum in dessen Besitz, man weiss nicht aus welcher Ursache, zu seiner grossen Entrüstung es wieder herausgeben müssen. Sofonisba trieb offenbar die Kunst, wenn auch mit vollständiger Uebung und Sicherheit des Könnens, als grosse Dame. Ihr eigentliches Fach war das Bildniss; aber auch aus den Edelleuten ihre Kundschaft zu nehmen, liess sie sich nicht häufig herbei. Dagegen malte sie öfter ihre Familie und sich selbst, wobei sie gern in verschiedenen Situationen sich darstellte: einmal mit Pinsel und Palette, ein andermal mit offenem Buch, ein drittes und viertes Mal am Klavier, endlich auch an der Staffelei (s. Verz. No. 2—4, 7—9). Darin kam die Breite und Vielseitigkeit der Bildung, welche sie wirklich besass, ungesucht zum Ausdruck. Sie war in der That, allen zeitgenössischen Berichten nach, eine aussergewöhnliche und geniale Natur, die mit reichen Geistesgaben das liebenswürdigste Wesen verband; ihr feines Verständniss für alle Kunst und Poesie, ihr anregendes und geistvolles Gespräch, ihr »höchst anmuthiger Gesang«, da sie in der Musik fast

ebenso erfahren gewesen zu sein scheint wie in der Malerei, die wolwollende Grazie ihres Umgangs übten überall auf ihre Umgebung einen Zauber aus. Zugleich erscheint so Sofonisba in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. als ein edles wenn auch spätes Beispiel jener universellen Kunstfähigkeit und Bildung, jener harmonischen Vollendung des Daseins, welche die humanistische Epoche in ihren hervorragenden Menschen ausgezeichnet hatte.

Bald sollte sich ihr ein grosser und passender Wirkungskreis eröffnen; für eine solche Künstlerin war offenbar ein prächtiger königlicher Hof der geeignete Platz. Der bedeutende Ruf, den ihr Name erlangt hatte, bestimmte den Herzog von Alba sie dem Könige Philipp II. von Spanien zu empfehlen; der Herzog von Sessa, Statthalter von Mailand, vermittelte dessen Anerbietungen; der Vater nahm sie an und brachte selbst seine Tochter nach Mailand, wo sie als Geschenk für den Herzog dessen Bildniss malte. Als grosse Dame reiste sie dann mit dem ihr entgegengesandten Gefolge nach Spanien. Dort stand sie sofort in der Gunst der königlichen Familie und wurde gleich den ersten Damen des Hofes gehalten. Zuerst malte sie die Königin, dann den König, dem dies Bildniss so wol gefiel, dass er ihr dafür eine jährliche Pension von 200 Scudi aussetzte, u. hierauf den Prinzen Don Carlos, der seinerseits der Künstlerin einen Diamanten im Werthe von 1500 Scudi schenkte. Ein anderes Bildniss der Königin sandte sie 1561, auf deren Wunsch, an Papst Paul IV., mit einem Briefe vom 16. Sept., der ein treffliches Zeugniss gibt von der feinen Geistesart und der Formgewandtheit der Sofonisba. Kurz darauf berichtet sie an ihren alten Lehrer Bernardino Campi, der von ihr des Königs Bildniss zu haben wünschte, dass sie soeben dasjenige der Schwester des Königs gleichfalls für den Papst male. Nach Berichten der Zeitgenossen hat sie die königl. Familie und insbesondere die Königin Isabella öfters gemalt. Es ist seltsam, dass sich davon in Spanien nichts mehr vorzufinden und überhaupt keins dieser Bildnisse auf unsere Zeit gekommen zu sein scheint; um so seltsamer, als man den hohen Werth der Porträts, welche aus der Hand der Sofonisba hervorgingen, wol zu schätzen wusste. Auch von anderen Gemälden, welche sie nach Carducho für verschiedene spanische Städte gemalt haben soll, hat sich unseres Wissens Nichts erhalten.

Philipp II. fand an ihr solches Wolgefallen, dass er sie an seinen Hof zu fesseln trachtete; daher er sie unter die Damen der Infantin Clara Eugenia aufnahm und zudem unter den spanischen Nobili für sie nach einem Gatten suchte. Allein die Künstlerin war anderer Meinung, nur mit einem Landsmanne wollte sie sich vermälen, und wahrscheinlich hatte sie selbst schon ihre Wahl getroffen, wenn es auch bei Baldinucci heisst, dass der König ihr nun jenem Wunsche gemäss einen Gatten gab. Es war ein reicher sicilianischer Edelmann, Don Fabricio di Moncada, der sich damals am spanischen Hofe aufhielt, jetzt aber mit seiner jungen Gattin nach seiner Heimat Palermo zurückkehrte. Auf das Reichste beschenkt entliess der König die schöne Frau, mit einer Morgengabe von 12000 Scudi und einer jährlichen Pension von 1000 Dukaten — für jene Zeit beträchtliche Summen —, ausserdem mit Edelsteinen, kostbaren Teppichen und Zeugen, denen die Königin ein perlengesticktes Gewand im Werthe von 1000 Scudi hinzufügte. Seitdem vollends, da zu ihrem Vermögen das noch grössere ihres Mannes hinzukam, gehörte Sofonisba zu jenen bevorzugten Künstlern des 16. Jahrh., die eine fast fürstliche Stellung einnahmen.

In Palermo scheint sie ausser Bildnissen auch einige religiöse Bilder gemalt zu haben; sonderbarer Weise ist, so viel uns bekannt, auch hiervon nichts auf unsere Zeit gekommen. Uebrigens werden wir bald an einem noch erhaltenen Beispiele sehen, dass in solchen Darstellungen Sofonisba weniger glücklich war und darin ihr schönes Talent nur unvollkommen zum Ausdruck kam. Kaum aber war sie einige Jahre mit ihrem Gatten in dessen Vaterstadt, als er starb. Der spanische Hof wünschte nun lebhaft ihre Rückkehr, und der König drang heftig in sie in Madrid ihren bleibenden Wohnsitz zu nehmen; doch wusste Sofonisba geschickt sich freizuhalten, da sie sich sehnte in der Heimat ihr ferneres Leben zuzubringen. Auch dazu sollte es nicht kommen. Die Galeere, welche die Künstlerin nach Genua hinüberbrachte, befehligte ein Genueser aus altem vornehmem Hause, Orazio Lomellini; die Zeit der Ueberfahrt genügte, ihm für die schöne und hochbegabte Frau Liebe einzuflössen, die, wie es scheint, ihrerseits nicht unerwiedert blieb, da sie bald nach der Ankunft seine Gattin wurde. Aus der Uebersiedelung nach Cremona wurde Nichts; Sofonisba blieb für den ganzen Rest ihres langen Lebens in Genua. Hier wurde sie zum Mittelpunkt jener aristokratischen Kreise, welche im Verkehr mit den Männern der Kunst und Literatur und im Austausch geistiger Interessen einen erhöhten Reiz der Gesellschaft fanden. »Ausgezeichnete Werke für Fürsten und Edelleute« sollen auch hier entstanden sein; doch lassen die wenigen Bilder, welche von ihrer Hand auf unsere Zeit gekommen sind, fast annehmen, dass sie in Genua nicht viel mehr gemalt habe. Einmal sass ihr wieder die nun erwachsene Prinzessin Clara Eugenia, zu deren Damen sie in Madrid gehört hatte: als diese nämlich, vermält mit Erzherzog Albrecht von Oesterreich, auf ihrer Reise Genua berührte. Sofonisba hatte nicht aufgehört, vom spanischen Hofe Beweise des Wolwollens zu erhalten, wie denn der König für ihre zweite Ehe ihr Einkommen um 400 Scudi vermehrt hatte.

Die Künstlerin erreichte ein hohes Alter, ver-

lor aber in ihren sechziger Jahren das Augenlicht. In der Regsamkeit und mannigfaltigen Bildung ihres Geistes fand sie seitdem neue Hülfsquellen des Lebens; sie blieb der Mittelpunkt einer gewählten Gesellschaft, und wie dadurch ihr eigenes Dasein erheitert wurde, so fühlten sich durch ihr geist- und inhaltvolles Gespräch Künstler und Gelehrte gefördert. Es wird glaubwürdig erzählt, Van Dyck habe bei seinem Genueser Aufenthalte in ihrem Hause viel verkehrt und oft behauptet, dass er aus den Kunstgesprächen mit der Blinden mehr Belehrung empfangen als von bedeutenden Meistern mit dem trefflichsten Augenlicht. Wäre freilich die gewöhnliche Annahme (die übrigens durch nichts begründet ist) richtig, dass nämlich Sofonisba schon 1620 gest. sei, so könnte Van Dyck sie unmöglich gekannt haben, da er erst im Herbste 1621 nach Italien kam und den Winter von 1621 auf 22 in Genua zubrachte. Allein sicher lebte — wie auch Dallaway annimmt — die Künstlerin fast bis in die Mitte der zwanziger Jahre; allen Berichten zufolge starb sie neunzigjährig, und dass sie schwerlich um 1530, sondern 1535 geb. worden, ist oben erwähnt.

In ihrer eigenen Kunstübung gehörte Sofonisba der Cremoneser Schule in ihren besseren Leistungen an, während sie ein grosses und eigenthümliches Talent bewährt in der seltenen Naturtreue, welche ihre Bildnisse auszeichnet. Als Schülerin des Bernardino Campi zeigt sie den Einfluss des Romanino in dem leuchtenden und vollen Kolorit, das übrigens von kühlerer Klarheit ist als das der Venezianer; durch Bernardino Gatti hat sie andrerseits Correggio's Einwirkung erfahren, wie denn in jener Zeit ihre Porträts durch Harmonie und schmelzende Weichheit der Behandlung hervorragen. Dabei sind Auffassung und Modellirung durchaus tüchtig und gemahnen an die gute Zeit des Cinquecento; nirgends gewahrt man eine in's Schwächliche spielende Zartheit der Frauenhand. Dass ihre Bildnisse den Reiz vornehmer Erscheinung und Anordnung haben, ist fast selbstverständlich. Merkwürdig ist, dass bei ihr das Individuelle und der Ausdruck des Charakters schärfer und bestimmter hervortreten, als bei den Venezianern.

Doch scheint sich ihre Meisterschaft auf das Porträt beschränkt zu haben. Das schon erwähnte Bild von 1559, worauf sie sich als »adolescens« bezeichnet, die hl. Familie vorstellend (früher und wahrscheinlich noch in Privatbesitz zu Cremona), zeigt eine gewisse Befangenheit, insbesondere Härte in der Färbung; sie scheint darin verschiedene Vorbilder, neben den Campi auch Parmigianino und Pordenone — von dem sie in Cremona Fresken und Oelbilder vor Augen hatte — nachgeahmt zu haben. Wahrscheinlich waren ihre religiösen Darstellungen alle dieser Art, und mag sich desshalb so wenig davon unter ihrem Namen erhalten haben.

Vasari und Baldinucci berichten auch von genrehaften Zeichnungen, worin sich die Künstlerin ausgezeichnet habe; eine davon kam in den Besitz des Grossherzogs Cosimo von Florenz. Es sind Darstellungen von lachenden Kindern, worin sich eine komische Charakteristik zeigt (vergl. Stiche No. 3).

Ihre Werke (erhalten):

1) In Cremona (Privatbesitz, Gebrüder Bresciani): Madonna mit dem Kinde an der Brust. Kleine Fig. Mit der Jahrzahl 1559. s. Text und Stiche No. 1.

2) In Florenz, Uffizien: Selbstbildniss. Sie hält Papier und Pinsel, vor ihr liegt die Palette. Bezeichn.: Sophonisba Anguisciola Crem^{is}. Æt. suæ ann: XX. Gehört nicht zu ihren bedeutenden Werken. s. gest. Bildnisse No. 1—6.

3) In Bologna (Privatbesitz): Selbstbildniss. Sie sitzt am Klavier, hinter ihr eine alte Dienerin. Bez.: Sophonisba Angussola Virgo filia Amilcaris Dono dedit MDLXI. Aecht, aber etwas trübe in der Färbung.

4) In Brescia, Galerie Brognoli: Bildniss eines Venezianischen Gesandten. Mit ihrem Namen bez.

---

5) In England, bei Lord Spenser auf Althorp: Selbstbildniss. Sie sitzt am Klavier, hinter ihr eine alte Dienerin. Aehnlich wie das Bild in Bologna. s. gest. Bildnisse No. 8.

6) In Burleigh House: Männliches Bildniss. (Nach Waagen.)

7) Bei Lord Yarborough in London: Bildniss einer Nonne im weissen Ordenskleide. Vielleicht das der Schwester Elena? Mit dem Namen der Künstlerin.

8) Sammlung Vernon Harcourt auf Nuneham Park: Selbstbildniss, noch in sehr jugendlichem Alter. Klein. (Nach Waagen.)

9) Sammlung William Stirling zu Keir: Selbstbildniss. Sie sitzt an einer Staffelei und malt an einem Madonnenbilde. (Nach Waagen.) s. gest. Bildnisse No. 10.

---

10) In Wien, Belvedere: Selbstbildniss. Kl. Brustb. Sie hält ein offenes Buch mit der Inschrift: Sophonisba Anguissola virgo se ipsam pinxit. 1554.

11) In Berlin, Sammlung des Grafen Raczynski: Drei Schwestern der Sofonisba Schach spielend, weiter zurück eine alte Dienerin. Mit der Aufschrift: SOF... ANGUSSOLA VIRGO AMILCARIS FILIA . . . TRES SUAS SORORES ET ANCILLAM PINXIT. MDLV. — Früher in der Sammlung von Lucien Bonaparte. Hauptbild der Künstlerin. s. Text und Stiche No. 4.

12) In Paris war 1840 in Privatbesitz eine Wiederholung dieses Bildes; die grosse Bestimmtheit der Modellirung bei weicher, fet-

ter und markiger Behandlung liess an der Originalität nicht zweifeln.

13) In St. Petersburg, Galerie Leuchtenberg: Bildniss einer reichgekleideten Dame, angeblich der Caterina Cornaro, Königin von Cypern. Dies ist ein Irrthum, da die beglaubigten Porträts derselben ganz andere Züge zeigen. Kniestück. Von besonderer Wärme des Kolorits. s. Stiche No. 2.

Ein grösseres Familiengemälde, dessen Vasari gedenkt, scheint schon seit lange ganz verschollen: die Bildnisse des Vaters Amilcare, der Schwester Minerva und des Bruders Asdrubale auf Einer Tafel.

Ein Selbstbildniss, fast ganze Figur, in reichem Kleid, wurde auf der Versteigerung der Galerie Thibaudeau zu Paris im J. 1857 um 517 Fr. verkauft. Mir unbekannt, wo das Bild geblieben.

Nach Dallaway besass der Herzog von Devonshire ein Skizzenbuch von Van Dyck, in dem sich auch einige Zeichnungen der Sofonisba befanden; wenig wahrscheinlich, da die Künstlerin längst erblindet war, als Van Dyck sie kennen lernte. — Dallaway kannte noch ein Selbstbildniss von ihr in der Sammlung des Lord Ashburnham.

Bildnisse der Künstlerin:

1) Selbstporträt (mit Palette u. s. f.). In den Uffizien zu Florenz. Gest. von C. Gregori im Museo Fiorentino. II. Fol.
2) —— Dass. Gest. in: Ritratti originali de' Pittori etc. Fol.
3) —— Dass. Gest. von G. P. Lasinio in: Benvenuti, Galerie Impériale de Florence. I. No. 43. In Umrissen.
4) —— Dass. Gest. von G. B. Cecchi in: Serie degl' Uomini illustri in Pittura etc. No. 160. 4.
5) —— Dass. Gest. in Umriss von A. Gravagni und G. Garavaglia. In: Vidoni, Pittura Cremonese. Fol.
6) —— Dass. Piatti del N. Onesti inc. 12. Zu einem Buche.
7) Bildniss, gest. von L. G. Guidotti in Soprani, Vita dei Pittori etc Genovesi. Genova 1768—69. 4.
8) Halbfig., Klavier spielend. Punktirt von C. Thompson. 1822. 4.
9) Halbfig., ein Medaillon mit Monogrammen haltend. B. sc. In: Gentleman Magazine. 1801. 4.
10) Selbstbildniss: Sofonisba sitzend, an einem Madonnenbild malend. Wahrscheinlich nach dem Gemälde, das sich jetzt in der Sammlung Stirling in England befindet. Gest. von W. Baillie in Schwarzk. Fol.

In der Galerie Leuchtenberg zu St. Petersburg befindet sich ein dem Van Dyck zugeschriebenes Bildniss, das Sofonisba darstellen soll. Es trägt auf dem Grunde den vollen Namen derselben und ein Monogramm. Allein das Porträt stellt eine junge Dame vor, gleicht zudem den Selbstbildnissen der Künstlerin nicht im Geringsten und ist ohnedem nach Waagen's Vermuthung (Gemäldesammlung der Ermitage, p. 373) eher von Rubens als von Van Dyck. Namen und Monogramm sind ohne Zweifel später aufgesetzt. Gest. in Muxel's Galeriewerk.

Nach ihr gestochen:

1) Madonna mit dem Kinde an der Brust, unter einem Baldachin; Hintergrund Landschaft. Gest. von A. Gravagni und G. Garavaglia. In Vidoni's Werk. Fol.
2) Angebliches Bildniss der Königin von Cypern (fälschlich so benannt). In der Galerie Leuchtenberg zu St. Petersburg. In Muxel's Galeriewerk. 4.
3) La Vecchia rimbambita muove riso alla Fanciuletta. Nach einer Zeichnung, welche auch Baldinucci erwähnt: ein Kind lacht über eine Alte, welche das Abc studirt. Gest. von Jac. Bossius Belga. gr. Fol.
4) Drei der Schwestern der Sofonisba mit einer Magd. Nach dem Bilde in der Sammlung Raczynski. Gegens. radirt von Denon. 8.
5—14) s. die Stiche No. 1—10 nach ihren Selbstbildnissen.

Notizen von W. Schmidt.

s. Vasari, ed. Le Monnier IX. 7—8. XI. 257—259. XII. 155. — Annibale Caro, Lettere Familiari. Venezia 1572 u. 75. — Ant. Campi, Cremona fedelissima città etc. Cremona 1585. — Aless. Lamo, Discorso intorno alla Scultura etc. (Vita de Bernardino Campi). 2. Ausg. Cremona 1774. pp. 35—40. — Baldinucci, Opere. VIII. 207—229. — Zaist, Notizie Istoriche. I. 227—233. — Soprani, Vite de' Pittori etc. Genovesi. pp. 306—310. — Serie degli Uomini etc. VII. 89. — V. Carducho, Dialogos de la Pintura. Madrid 1633. — Brognoli, Guida di Brescia. p. 205. — Dallaway, Anecdotes etc. p. 466. — Lancetti, Biografia Cremonese. Milano 1819. — Grasselli, Abecedario biografico etc. — Vidoni, La Pittura Cremonese. pp. 105—111. — Waagen, Treasures of Art etc. III. 404. 456. — Waagen, Galleries etc. pp. 65. 351. 449. — Mündler in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft. II. 316.

Der Aufsatz über die Künstlerin in Selvatico, L'Arte nella vita degli Artisti (Firenze 1870. pp. 358—402) ist eine novellistische Erzählung.

Elena Anguisciola, die zweitälteste der Schwestern, begann mit dieser, wie wir gesehen, 1546 ihre Studien in der Werkstatt des Bernardino Campi. Allein, obwol sie sie sich unter Bern. Gatti noch weiter ausgebildet, gab sie doch bald die Kunst auf und trat in das Kloster der hh. Jungfrauen von S. Vincenzo zu Mantua, wo sie 1584 noch lebte.

Lucia Anguisciola, die drittälteste, Malerin, † 1565 in noch jungen Jahren. Sie scheint an Begabung der ältesten Schwester nicht nachgestanden und sich sowol in der Malerei als in der Musik ausgezeichnet zu haben. Vasari rühmt die treffende Aehnlichkeit zweier Bildnisse von ihrer Hand — man könne es nicht besser machen, fügt er hinzu —: des Arztes Pietro Maria von Cremona und des Herzogs von Sessa. Das letz-

tere ist verschollen oder vielleicht eine Verwechslung mit dem früher erwähnten Porträt der Sofonisba. Das erstere ist uns noch in der königl. Sammlung zu Madrid erhalten. Dass übrigens Vasari und seine Nachfolger Lucia nicht über ihr Verdienst gerühmt haben, beweist ein reizendes Bildchen von ihr, ein Rund von kaum 6 Zoll Durchmesser in der öffentlichen Sammlung (Tosi) zu Brescia. Es ist die Büste eines kleinen Mädchens mit vollem Köpfchen und grossen Augen, der Aufschrift nach die Schwester Europa vorstellend; im Verständniss der Form, in der weichen markigen Behandlung und der trefflichen klaren Färbung weicht es kaum den Bildern der Sofonisba.

Minerva Anguisciola, die vierte der Schwestern, war ebenfalls Malerin, vorzugsweise aber in den humanistischen Studien bewandert. Auch sie starb in der Blüte der Jahre.

Europa Anguisciola, die fünfte, ebenfalls Malerin. Als Vasari 1568 die Familie kennen lernte, war E. noch in zartem Mädchenalter; aber ihren Zeichnungen nach, meinte er, werde sie ihren Schwestern Sofonisba und Lucia nicht nachstehen. Darin irrte er doch; deren Meisterschaft hat Europa nicht erreicht. Von ihren religiösen Bildern, deren einige in Cremoneser Kirchen waren, hat sich eines in der Sammlung des Grafen Giuseppe Schinchinelli zu Cremona erhalten: der hl. Andreas dem Heilande folgend (aus der 1808 zerstörten Kirche S. Elena). Der Besitzer ist ein Nachkomme der Künstlerin; sie hatte sich mit Carlo Schinchinelli, einem Edelmanne von Cremona vermält, starb aber ebenfalls in noch jungen Jahren. — Von ihr war auch ein hl. Franziskus mit den Wundmalen in der Kirche zu Casalbuttano; wahrscheinlich das Bild, das Bartoli (s. Literatur) als in SS. Apostoli zu Cremona befindlich der Sofonisba zuschrieb.

Anna Maria Anguisciola, die jüngste Schwester, Malerin; sie war, als Vasari 1568 Cremona besuchte, noch Kind. Von ihr befindet sich in Privatbesitz zu Cremona eine freie Kopie nach der Madonna della Scala von Correggio, in ihrem 15. Jahre gemalt; sie hat der Gruppe einen kleinen Täufer mit dem Kreuze in der linken Hand hinzugefügt. Das Bild ist bezeichnet: Anna Maria Virgo Amilcaris Anguisoli, et Sophonis soror suae aetatis annorum quindicim fecit. — Ausserdem bei einem Liebhaber in Cremona eine kleine Madonna mit dem Kinde, dem der hl. Franziskus ein Körbchen mit Trauben und Maulbeeren reicht; vorn ein Todtenkopf und Jasminblümchen. Mit der Bez.: Añæ Mariæ Amilcharis Angussola Filiæ. — Die Künstlerin war vermält mit dem Edelmanne Giacopo de' Sommi von Cremona.

s. Vasari, ed. Le Monnier. XI. 259—261. — Campi, Baldinucci, Soprani, Lancetti, Grasselli, unter Sofonisba A. angeführt. — Zaist, Notizie Istoriche. I. 233—236. — Panni, Distinto Rapporto etc. pp. 82. 83. — Bartoli, Notizia etc. II. 131. — Pungileoni, Vita del Correggio. III. 133.

Notizen von O. Mündler.

J. Meyer.

Anguish. J. Anguish, wol englischer Stecher, nach Ottley (Notices) etwa um 1700. Ottley führt von ihm an:

Leeres Wappenschild mit Laubwerk verziert, oben ein Helm. J. Anguish Sculp. 4. Ohne Kreuzstriche gestochen.

W. Schmidt.

Angus. William Angus, Maler und Kupferstecher, arbeitete in London 1786—1820, wird von Bartsch (Anleitung zur Kupferstichkunde I. 93) nebst Woollet und Middiman als Muster in Behandlung der Bäume, Blätter, Gräser und Pflanzen hingestellt. Indessen ist seine Behandlung, obwol zierlich, etwas kraftlos und entbehrt des feineren Natursinnes.

1) Tobit and the fish; Tobias mit dem Engel. Nach Elzhelmer. Nach dem Gemälde in der Sammlung des Earl Grosvenor. 1790. gr. qu. Fol.
   I. Vor der Schrift.
2) Drei Amoren tragen auf Stangen einen Bär. Kopie nach Aldegrever (s. diesen Artikel, Stiche No. 230). In Dibdin's Bibliographical Decameron. London 1817. II. 535.
3) Zwei Kinder, Ranken haltend. Nach Dems. Aldegrever No. 258. In Dibdin's Bibl. Decameron. II. 114.
4) Bll. in: An Historical Account of the Embassy to the Emperor of China etc. Nach W. Alexander's Zeichnungen (s. diesen No. 1) in der zweiten Ausgabe in 4. 1797.
5) Bll. für Beauties of England and Wales, or deliniations topogr., histor. and descriptive.
6) Principal Seats of the Nobility and Gentry in Great-Britain and Wales. In: A Collection of select Views from original Pictures and Drawings, with descriptive Accounts of each Views. Engr. by W. Angus. 6 Hefte à 4 Bll. Islington 1787—1804. qu. Fol.
7) Twelfth Night (Olivia's Garden), Act. IV, Sc. 2. Nach W. Hamilton. gr. Fol. In Boydell's Shakespeare. London 1791.
   I. Vor der Schrift.
8) Vue de la montagne de Zenenberg. Nach Le Loup. gr. 8.
9) Mark Akenside, Dichter. Nach Pond. 8.
10) Francis Bernard, M. Dr. und Bücher-Sammler. † 1697. 8.
11) Mad. du Chatelet, franz. Schriftstellerin. 8.
12) G. F. Händel, Komponist. Gürtelbild. Nach Dixon. 8.
13) Will. Hunter, Anatom, Professor in London 1718—1783. Miller del. 1783. 8.
14) Joane Jenyns, Schriftst. † 1787. Nach Reynolds.
15) Th. King, Schauspieler, 1730—1805. Ganze Figur im Kostüm. 1788. Ryley del. ad viv. 8.
16) Sir A. Lever, Naturforscher, † 1788. 8.
17) P. C. de Marivaux, dram. Dichter, 1688—1763. 1791. 8.
18) J. Priestley. Büste in Oval. Angus sculp. Publ. 1. Febr. 1792. Literary Magazine. gr. 8.

19) Sir Thomas Rumbold, Gesandter. Nach Stothard. 8.
20) Th. Ryder, Schauspieler, † 1791. Ganze Figur im Kostüm. 1788. Ryley del. ad viv. 8.
21) Sir Hans Sloane. Büste in Medaillon. Angus sculp. Publ. 1790. Literary Magazine & British Review. gr. 8.
22) Wilson, Schauspieler, † 1796. Ganze Fig. im Kostüm. 1786. Ryley del. ad viv. 8.
s. Bartsch, Anleit. zur Kupferstichkunde. 1821. I. 93. — Fiorillo, Gesch. der zeichn. Künste. V. 829. — Le Blanc, Manuel. I.

W. Engelmann u. W. Schmidt.

Angus. Angus. Es gibt zwei noch lebende (1870) Maler dieses Namens, John und William, beide Söhne des John Angus, eines geborenen Schottländers und der Johanna Moosen von Antwerpen.

John Angus, der ältere, daselbst am 23. Mai 1821 geb., war Schüler von Ferd. de Braekeleer dem älteren. Sein Beginn als Künstler war ganz glücklich, doch entsprach er nicht den Erwartungen, die seine ersten Werke erregten. Er malte Genreszenen, zumeist aus dem gewöhnlichen Leben, doch mitunter auch nach geschichtlichen Vorgängen. Seine Gemälde waren auf verschiedenen belgischen Ausstellungen: so in Antwerpen (1840, 1843, 1852, 1855, 1861, 1864), in Brügge (1850), in Brüssel (1845, 1848, 1854, 1857), in Gent (1844, 1859, 1865) etc.

William Louis Angus, zu Antwerpen den 16. Sept. 1823 geb., erlernte die Malerei bei Ferd. de Braekeleer und später bei H. Leys, war in derselben Gattung wie sein Bruder thätig und behandelte bisweilen sogar die gleichen Vorwürfe. Er war vertreten auf Ausstellungen von Antwerpen (1849, 1855, 1858, 1861, 1864), von Gent (1853), von Mons (1864) etc. Auch er hielt nicht, was seine ersten Werke versprachen und hat sich jetzt in seiner Vaterstadt dem Handelsstande gewidmet.

Alex. Pinchart.

Ani. Giovanni Ani, ital. Stempelschneider aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. Seine Werke wurden von Lochner, Köhler, Bolzenthal etc. mit jenen des Giov. Antonio Rossi aus Mailand verwechselt, der zu gleicher Zeit mit ihm thätig war; diese Schriftsteller meinten zwei Denkmünzen mit den Zeichen: IO . ANI . P . F und IO . ANY . P . F dem Rossi zuschreiben und IO . ANT . R . F lesen zu müssen. Nur ein Gewährsmann hat die rechte Lesart beibehalten: der anonyme Verfasser der »Sammlung berühmter Medailleurs« etc. (Nürnberg 1778). Die erste der erwähnten Denkmünzen stellt den Papst Pius V. und die Schlacht von Lepanto (1571) vor; die zweite ist dem Papst Gregor XIII. gewidmet, der jenem im Jahre darauf nachfolgte. Noch ist demselben Meister eine dritte Denkmünze zuzuschreiben, die des Don Luis de Requesens, bez.: ANIEVS . F. und geprägt, als dieser Statthalter von Mailand war, also vor 1573, in welchem Jahre Don Luis von Phillipp II. zum General-Statthalter der Niederlande ernannt wurde († daselbst 1576). Die Bezeichnung dieser Medaille war bis jetzt nicht gedeutet worden. Was das Vaterland des Meisters anlangt, so ist vermuthlich das P auf den päpstlichen Münzen der Anfangsbuchstabe seines Vaterlandes (Padua oder Pavia), dem Gebrauch gemäss, den die Stempelschneider des 15. und 16. Jahrh. angenommen hatten. Der eigentliche Name des Künstlers war vielleicht Anieo. Wir kennen also von ihm folgende Medaillen:

1) Avers: Büste Pius V.: PIVS . V . PONTIFEX . MAXIMVS. Exerge: AV (anno quinto); rechts das Zeichen: IO . ANY . P . F. — Revers: Eine Seeschlacht, mit der Legende: A DOMINO. FACTVM . EST: ISTVD . 1571.
s. Lochner, Sammlung merkw. Medaillen II. 385.
2) Avers: Büste Gregor's XIII: GREGORIVS XIII PONT . MAX. Mit dem Zeichen: IO . ANI . P . F. Exerge: NI BONIS. — Revers: Christus leitet das Schifflein der Apostel im Sturme. Mit der Legende: IMPERA . DNE . ET FAC TRANQVILLITATEM.
s. Köhler, Münz-Belustigung. XVIII. 406.
3) Avers: Büste des Don Louis de Requesens: LVDOVICVS . RICASSNI . MAIOR . CASTILIE . COMENDARIVS. Mit dem Zeichen im Felde: ANIEVS . F. — Revers: Schiffe kämpfen mit dem Sturme am Eingang eines Hafens. Mit der Legende: FORTITVDINE AC CONSILIO.

Abgebildet in: Van Loon, Histoire métallique des Pays-Bas. I. 213.

Alex. Pinchart.

Anib. ANIB ist der abgekürzte Name eines Medailleurs, welcher im Jahre 1551 auf Befehl des kais. Feldherrn Castaldo eine Denkmünze auf die Wiedervereinigung Siebenbürgen's mit Ungarn arbeitete. Diese Denkmünze zeigt auf der Averseite das Bild Castaldo's mit der Umschrift: IO. BA. CAS. CAR. V. CAES. FER. RO. ET. BOE. RE. EXERC. DVX. Unter der Schulter Castaldo's ist der Name des Künstlers in obiger Abbreviatur zu lesen. Der äussere Umkreis zeigt die Worte: TRANSILVANIA. CAPTA. Die Reversseite enthält ein nacktes Weib, das sich auf den rechten Ellnbogen stützt und in der Rechten ein Szepter, in der Linken eine Krone hält. Im Hintergrunde Berge und auf denselben reiche Trophäen. Unterhalb ein Flussgott, mit dem rechten Arm auf eine Urne gestützt, aus welcher der Marosfluss entspringt, wie das nebenanstehende Wort MARVSIVS verräth, in der Linken hält der Flussgott eine Schlange.

s. Ungr. Mag. III. 139.

L. Hevesi.

Anich. Peter Anich, ein Tiroler Bauer, Mathematiker u. Kupferstecher, geb. zu Oberperfuss bei Innsbruck den 22. Febr. 1723, † den 1. Sept. 1766, hütete erst das Vieh und besorgte den Feldbau, bis er im J. 1751 in Folge eines unwiderstehlichen Triebes zu Innsbruck jede Woche einmal dreistündigen Unterricht in der Mathe-

matik und Himmelskunde sich geben liess. Sein Unterricht dauerte vier Jahre lang. Er fing dann an einen Himmelsglobus zu verfertigen, den er 1756 zu Stande brachte. Auch im Kupferstechen übte er sich. Sein erstes bedeutendes Werk war eine Karte des damaligen Kriegsschauplatzes zwischen Oesterreich und Preussen. Darauf arbeitete er einen Erdglobus aus, der im J. 1759 fertig wurde. Sein Hauptwerk ist indessen die Karte von Tirol, wovon er zuerst den südlichen, dann auf Befehl der Kaiserin Maria Theresia auch den nördlichen Theil aufnahm. Blasius Hueber hatte er dabei zum Gehülfen. Diese Karte wurde unter dem Titel: *Tirolis chorographice delineata a P. Anich et B. Hueber, cura Ign. Weinhaut. Vindobonae* 1774, von J. E. Mansfeld gestochen und die Platten auf Befehl der Kaiserin, nachdem eine gewisse Anzahl Abdrücke genommen waren, zerbrochen. Später erschien eine kleinere Kopie.

s. Elogium rustici Tirolensis celeberrimi Petri Anich etc. A R. P. Maxim. Hell. Vindobonae 1766. — Lebensgeschichte des berühmten Mathematikers u. Künstlers Peter Anichs. München 1767. Darin sein Bildn. als Titelbl. gest. von J. A. Zimmermann. 8. — Morgenblatt, Stuttgart 1811. p. 205.

W. Schmidt.

Anichini. Anichini, auch Annichini (Nichini): es gab mehre Gemmenschneider dieses Namens, von Ferrara gebürtig und derselben Familie angehörig, von denen zwei, Francesco und Luigi, früher zu einer Person gemacht wurden, da man den Luigi des Vasari für denselben hielt, wie den Francesco, dessen die Zeitgenossen Leonardo und Liburnio gedenken. Man kam dann auf das Auskunftsmittel, diesem vermeintlichen Einen Künstler beide Vornamen, Francesco und Luigi zu geben, während sie in der That zwei verschiedene Meister, nämlich den Vater und den Sohn, bezeichnen.

Francesco Anichini, der Vater, nach Baruffaldi Sohn eines Lorenzo, der reich und von ansehnlichem Stande war. Von ihm spricht schon Leonardo in seinem 1502 herausgegebenen Werke; er führt ihn als zu Venedig thätig unter den berühmten Gemmenschneidern an, »die so genau Bilder in Stein einprägen, dass nichts dazu und nichts davon genommen werden kann«. Grosses Lob zollt ihm auch Liburnio in seinem Werke von 1513: dessen Gemmen und dessen Tugenden würden weder Zeit noch Tod zerstören, wobei man freilich die gewohnte Redeweise jener Zeit in Betracht ziehen muss. Der Arzt Brusavola von Ferrara erzählt von dem Meister, wie er in Lapislazuli so geschickt ein Johanniswürmchen geschnitten habe, dass die Goldader des Steins wie der leuchtende Leib desselben erschien. Diese Mittheilungen wurden meist irrthümlich auf Luigi, den Sohn des Francesco bezogen. Den Tod des Vaters setzt Baruffaldi erst in das J. 1545; allein er war schon 1526 gest., wie aus einer auf seinen Sohn Andreas bezüglichen Urkunde von diesem J. hervorgeht.

Luigi Anichini, der eine Sohn des Francesco, schwerlich der älteste —, ebenfalls Gemmenschneider, und nicht minder berühmt als der Vater. Vasari hebt insbesondere die Zartheit und Schärfe seines Schnittes hervor und scheint ihm von allen Zeitgenossen nur den Griechen Aless. Cesari, als den weitaus Ersten in dieser Kunst, vorzuziehen; Aretino preist ihn in seinen an Luigi selber gerichteten Briefen als den vollkommensten Meister, wobei auch er die Feinheit des Schnittes betont und hinzufügt, dass er, Luigi, der »alleinige Erfinder« der Werkzeuge sei, welche Solches erreichen (Brief vom April 1548). Wie gleichfalls aus diesen Briefen erhellt, war Luigi im J. 1537 noch Jüngling (Brief vom 25. Sept. 1537). Mit Aretino, der ihn offenbar sehr hoch schätzte, stand er in fortdauerndem Verkehr; er war ausserdem befreundet mit Tizian und Sansovino, wie ein Brief des letzteren vom J. 1550 bezeugt. Zumeist scheint er in Venedig thätig gewesen zu sein; doch besass er in Ferrara ein Haus, das er 1540 verkaufte. — Nachweisbare Werke haben sich weder von ihm noch von seinem Vater erhalten. Der Anonymus des Morelli erwähnt um 1543 in der Sammlung Contarini von der Hand des Luigi einen Karneo mit einem nackten Apollino, der den Bogen spannt, und Aretino einen Ganymed: was aus beiden geworden, ist unbekannt. Spätere Schriftsteller, wie Mariette (Giulanelli), sprechen nur von der Vortrefflichkeit seiner Arbeiten überhaupt, ohne bestimmte Werke anzuführen.

Irrthümlich gibt ihn der Herausgeber des Baruffaldi, dem darin Spätere gefolgt sind, auch für einen Stempelschneider aus; er verwechselt ihn mit Aless. Cesari und schreibt ihm die Denkmünzen auf Papst Paul III. und Heinrich II. von Frankreich zu, welche Werke des Cesari sind.

Andrea und Callisto Anichini, zwei andere Söhne des Francesco, waren gleichfalls Gemmenschneider, brachten es aber nicht zu gleichem Ruf und sind nur noch aus Urkunden bekannt; der erstere wird zu Ferrara erwähnt um 1526 und 1529, der andere ebenda um 1523 und 1527 und kommt dann noch 1553 zu Venedig vor.

s. Camillo Leonardo, Speculum Lapidum. Venezia 1502. Lib. III. cap. 2. — Niccolò Liburnio, Le Silvette. Venezia 1513. — Ant. Musa Brasavola, Examen omnium simplicium medicamentorum Roma 1535. — Pietro Aretino, Lettere. Parigi 1609. I. 196. II. 190. III. 82. VI. 181. — Vasari ed. Le Monnier. IX. 250. — Gori, Historia Glyptographica p. 257. Bd. II. von Dactyliotheca Smithiana. Ven. 1767. — Notizia etc. da un Anonimo, ed. Morelli. pp. 85. 243—245. — Giulianelli (Mariette), Memorie degli Intagliatori etc. Livorno 1753. pp. 29. 43. — Baruffaldi, Vite dei Pittori etc. Ferraresi. I. 149 ff.

— Cicognara, Storia della Scultura. II. 418. 419. — Cittadella, Notizie relative a Ferrara. I. 673. II. 236—239.

Anichini. Pietro Anichini, nicht unverdienstlicher Kupferstecher zu Florenz im 17. Jahrh., nicht um 1715, wie es öfters heisst, denn das Bildniss des Torricelli (Nr. 5) ist jedenfalls schon vor dessen Tode, der den 25. Okt. 1645 eintrat, gearbeitet. Der willkürliche Basan gibt als Geburtsjahr des Künstlers 1610 an.

1) Hl. Familie. Maria hält auf den Knien das Kind, welches die Inschrift von dem ihm von dem kl. Johannes vorgehaltenen Bande liest. Joseph steht links vorn. Hinten Alpenlandschaft. Petrus Anichinius scul. 1644 (nicht 1655, wie Heineken angibt). kl. qu. Fol.

3) Der barmherzige Samariter. kl. qu. Fol. (Heineken.)

3) Humbert, Graf von Czernin. Fol. (Le Blanc.)

4) Eqves Cassianvs A Pvteo. Büste in verziertem Oval. P. Anichinius f. gr. 4.

5) Evangelista Torricelli, der berühmte Mathematiker. Büste in verziertem Oval. H. 187 mill., br. 194. Titelbl. zum Werke seiner akademischen Vorlesungen, Florenz 1715.

6) Cosmus Princeps Hetruriæ. Büste in Oval. Sermae. Victoriæ M. D. Hetruriæ etc. Petrus Anichinius F. D. D. D. in Fir. con l. de S. kl. Fol.

s. Heineken, Dict. — Zani, Enciclopedia. — Ottley, Notices. — Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Aniello. Agnolo Aniello di Flore, s. Flore.

Aniemolo. Vincenzo Aniemolo, auch Ainemolo (doch scheint die erstere Lesart die richtigere), Maler von Palermo, geb. daselbst gegen Ende des 15. Jahrh., mit dem Beinamen Romano, der ihm von seinem langen römischen Aufenthalte beigelegt wurde. Er ist der bedeutendste Maler in Sicilien während des 16. Jahrh., der nach Crowe und Cavalcaselle in seiner Heimat dieselbe Stellung einnahm, wie Andrea da Salerno zu Neapel. Es ist möglich, dass er in der Jugend in letzterer Stadt sich aufgehalten hat; eine Madonna von Engeln gekrönt, in der Galerie von Palermo, dort dem Perugino zugeschrieben, verbindet unzweifelhafte Züge der Weise unseres Meisters mit einer Nachahmung Perugino's, und die Vermuthung liegt nahe, dass er sich in Neapel nach jener Himmelfahrt Mariä Perugino's gebildet habe, die sich im Besitze des Kardinals Caraffa befand. Dann kam er nach Rom, wo er in die Schule Rafael's gleichzeitig mit Polidoro da Caravaggio eingetreten sein soll; mit diesem und Maturino scheint er befreundet gewesen zu sein. Vielleicht aber hat er sich bloss nach Rafael's Werken weiter gebildet, wie sich aus einer in S. Domenico zu Palermo noch erhaltenen Kreuzabnahme vermuthen liesse, in der sich einige Figuren aus Rafael's Spasimo di Sicilia wiederfinden. Bis zum J. 1527 blieb er in Rom; bevor damals die Stadt geplündert wurde, machte er sich auf den Heimweg, erfuhr aber auf der Reise mancherlei Missgeschick und Abenteuer. Nachdem er Schiffbruch gelitten, gelangte er zunächst nach Messina, konnte aber aus Mangel an Mitteln nicht weiter kommen, bis er bei einem reichen Kaufmanne und Kunstfreunde Arbeit fand. Auch erhielt er Aufnahme in des Gönners Haus, und da er nun noch länger blieb, mannigfache Beschäftigung, die ihm Verdienst und Ansehen einbrachte. Zwei seiner Bilder, welche sehr deutliche rafaelische Einflüsse zeigen, sind daselbst noch erhalten, und zwar zweimal dieselbe Darstellung, Madonna mit den hh. Cosmo und Damiano in der Kirche S. Francesco di Assisi und in der Sakristei des Oratoriums della Pace, letzteres übrigens ziemlich verdorben.

Von Messina kam er endlich wieder nach Palermo, wo er den Rest seines Lebens bis zu seinem 1540 erfolgten Tode zugebracht zu haben scheint und eine Anzahl Werke hinterlassen hat. Diese sind: die schon genannte Kreuzabnahme in S. Domenico, figurenreiche Komposition; ebenda Madonna in der Mandorla, darunter viele anbetende Figuren, in der Predella Szenen aus dem Leben der hh. Vincenz und Dominik, mit der Jahrzahl 1540; Vermählung der Jungfrau in S. Maria degli Angeli (della Gangia); ebenda die Geburt Christi; in S. Simone (della Martorana) Himmelfahrt Christi; in S. Pietro Martire Pietà (beschädigt und restaurirt); ebenda Jungfrau mit Kind und vier Heiligen; in S. Giacomo Geisselung Christi; in S. Maria di Valverde der hl. Antonius, umrahmt von acht kleinen Darstellungen aus seiner Legende; in der Kirche della Pietà Christi Leichnam im Schoosse der Maria. Das beste seiner Bilder und von besonderem Reichthum der Färbung ist die Madonna mit Heiligen in S. Pietro Martire. Der rafaelische Einfluss ist überall gleich sichtbar; dabei zeigt der Meister eine gewisse Leichtigkeit der Behandlung und ein weiches warmes Kolorit, doch bleibt er durchweg oberflächlich in der Zeichnung und matt in der Wirkung durch flaue Schatten. *Mündler* kannte ein Bild von ihm in Privatbesitz zu Neapel, eine Wiederholung der fünf Heiligen im Museum von Parma, die nach der Komposition Rafael's von Giulio Romano gemalt sind, und fand darin nur eine hölzerne und charakterlose Nachahmung des Meisters von Urbino. Doch erscheint der Künstler in seinen besseren Bildern nicht ebenso gering, wenn er auch immer in zweiter Linie bleibt und im Grunde nur eine lokale Bedeutung hat.

s. Baronius, De Majestate Panormitana. lib. IV. p. 100. — Pittori Messinesi. pp. 69—71. — De Marzo, Le Belle Arti in Sicilia. III. 207. — La Farina, Messina ed i suoi Monumenti. Messina 1840. pp. 116. 121. — Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in North Italy. II. 117. 118.

Anjares. Anjares, Bildhauer in Sevilla und Schüler des Miguel Florentin, arbeitete um 1550 mit andern an den Steinskulpturen der königlichen Kapelle in der Kathedrale von Sevilla.

s. Cean Bermudez, Diccionario. — Ders., Descr. de la catedr. de Sev. p. 111.

U.

Anjou. René d'Anjou, s. **René**.

Anissimow. Artemius Anissimow, Bildhauer zu St. Petersburg im ersten Viertel unsers Jahrh., verliess im J. 1803 die St. Petersburger Kunstakademie, als deren Schüler er mehrfache Auszeichnungen erhalten. 1804 reichte er die Skizze eines Basreliefs »Die Erwerbung des Bildes der Mutter Gottes« für die damals im Bau begriffene Kasan'sche Kathedrale zu St. Petersburg der Akademie zur Bestätigung ein, die dann auch erfolgte. 1812 ward er zu den ornamentalen Arbeiten am Admiralitätsgebäude berufen. Das Jahr darauf wurde ihm der Titel des Akademikers für zwei Figuren: »Europa« und »Afrika« zu Theil. † 1823.

s. Сборн. матер. для ист. С-Пб. Акад. худ. (Materialien zur Gesch. d. St. Pet. Kunstakad.), herausg. von P. Petrow, St. Pet. 1864 u. 1865. I. 424. 429. 430. etc.; II. 18. 48. 183.

Ed. Dobbert.

Ankarcrona. Henrik August Ankarcrona, jetztlebender schwedischer Maler und Major, geb. den 14. Sept. 1831. Karl XV., König von Schweden, selbst Künstler, soll als Kronprinz demselben einigen Unterricht ertheilt haben. Im J. 1858 ging A. nach Paris, um in der algierischen Armee Anstellung zu suchen. Er nahm auch wirklich an der Expedition gegen Marocco im Herbste 1859 Theil und zeichnete sich bei verschiedenen Gelegenheiten durch persönliche Tapferkeit aus. Während dieses Feldzuges zeichnete er fleissig, doch wurden ihm alle Studien, die Arbeit zweier Jahre, gestohlen. Im J. 1860 trat er in den spanischen Dienst über und kehrte nach dem Ende des Krieges in sein Vaterland zurück. Hier vollendete er 1862 sein erstes Gemälde, die Schlacht bei Mad-Ras, welches sich jetzt im Besitz des Königs befindet. A. vereint mit einem scharfen Blicke für Naturwahrheit ein selbständiges Talent, das ihn schnell und ohne Atelierstudien zu einer Geschicklichkeit brachte, welche Anerkennung fand. Von seinen Gemälden heben wir noch hervor: Marsch in der Wüste (1864), Sturm gegen Beni-Suassan (1865) und Französische Reiter einen arabischen Stamm angreifend. Später unternahm A. auch Reisen nach Russland. Seine kriegerischen Verdienste erwarben ihm schwedische, französische und spanische Auszeichnungen.

Nach Privatmittheilungen.

Dietrichson.

Anker. Anker, Miniaturmaler vom Ende des 18. Jahrh., wahrscheinlich zu Wien. Wol derselbe Künstler, der schon unter J. B. Ancker (s. diesen) angeführt ist. Von ihm befindet sich in der Sammlung des Herrn R. Fischer zu Wien das Miniaturbildniss einer Herzogin Venturini, mit dem Monogramm: p. 1793, auf Elfenbein.

s. Katalog des K. K. Oesterr. Museums für Kunst und Industrie. Mai 1864. Anhang. p. 82. No. 76.

A. Ilg.

Anker. Peter Bernhard Anker, norwegischer Genremaler, geb. in der Umgebung von Christiania am 5. Mai 1825. Anfangs für den Kriegsdienst bestimmt, verliess er jedoch aus besonderer Neigung zur Kunst die Kriegsschule und ging nach Kopenhagen, sodann (1849) nach Düsseldorf, wo er einige Zeit Zögling der Akademie war. Zuerst für komische Darstellungen eingenommen, wendete er sich später, als Schüler Tidemand's, den Szenen eines heimlichen häuslichen Lebens zu. In dieser Gattung malte er verschiedene Bilder, die in Deutschland und Norwegen ihre Käufer fanden. Er machte hierauf verschiedene Studienreisen durch Norwegen und malte sein grösseres Bild: Des Sohnes Brief (den ein Fremder der Mutter und den Geschwistern vorliest), ein Werk, das in jeder Beziehung Beifall fand. Mit einer Wiederholung desselben Gegenstandes beschäftigt, starb der vielversprechende Künstler an einer Lungenentzündung im J. 1856 zu Düsseldorf. Sein Tod war um so mehr zu bedauern, als Tidemand für die Heimat keine Schule geschaffen hatte und A. alle Eigenschaften eines tüchtigen Lehrers zu besitzen schien.

Nach Mittheilungen des Bruders des Künstlers.

Dietrichson.

Anker. Albert Anker, schweizer Genremaler, geb. den 1. April 1831, aus einer wolhabenden Familie zu Ins (franz. Anet) im Berner Seeland. Er wurde in dem nur wenige Stunden von Ins entfernten Neuenburg erzogen und ging dann als Student der protestantischen Theologie nach Bern und Halle. Allein seine Liebe zur Malerei gewann die Oberhand. Er wurde zu Paris Schüler von Charles Gleyre und ging später in die Ecole des Beaux-Arts über. Mit Paris blieb er auch in beständiger Verbindung; seit 1859 hat er die dortigen Ausstellungen beschickt, und den Winter arbeitet er daselbst auf seinem eigenen Atelier, während er den Sommer zu Ins verbringt. In Nebenstunden beschäftigt er sich auch mit dem Kunsthandwerk, indem er für ein Pariser Haus Fayencen malt.

Zu Ins malte er 1861 eine Szene aus der nächsten Umgebung, das sogenannte »Nachmittagsgebet« des protestantischen Landvolks, welches wegen seiner Lokaltreue in seiner Heimat grosses Aufsehen machte. Ein junges Mädchen liest ein Stück aus der Bibel vor; eine Kleine bemüht sich redlich zuzuhören, obwol sie noch nicht viel

davon versteht; das Brüderchen aber ist auf der Ofenbank sanft eingeschlafen und nickt mit dem blonden Köpfchen. Am Ofen selbst sitzt der Vater, der von Allen am schärfsten aufpasst. Dies Bild, 1862 auf der Ausstellung in Neuenburg, wurde vom Stadtrath daselbst für 1000 Franken für das städtische Museum angekauft, worauf die Kantonalregierung von Bern auf Ansuchen der dortigen Künstlergesellschaft bei dem jungen Maler ein Bild von 3—4000 Franken bestellte. Anker war den Winter in Italien gewesen, hatte Florenz und Venedig besucht und vollendete jetzt zunächst einige kleinere Werke: einmal, vielleicht als Nachwirkung der venezianischen Koloristen, schritt er dabei aus seinem Kreis heraus mit dem Bild einer jungen Edeldame des 16. Jahrh., die beim Austritt aus der Kirche Almosen spendet (von dem französischen Ministerium angekauft, jetzt vermuthlich in Bayonne; s. Stiche etc. No. 8). Der Ruf des ächt nationalen Künstlers stieg jetzt auch im Vaterlande rasch; Städte und Kunstvereine wetteiferten im Ankauf seiner Werke. Im Jahre 1864 kam jenes von der Berner Regierung bestellte grosse Bild auf die Schweizer Ausstellung (auch auf der Münchener Ausstellung von 1869), um dann in das Museum zu Bern überzugehen. Es stellt ein Examen in einer Dorfschule dar. Ein kleiner Bube steht vor der schwarzen Tafel; er muss sich auf die Zehen aufrecken, um mit dem Stöckchen die Worte auf der Tafel zu erreichen, aber er ist dennoch der Stolz des Schulmeisters, der neben ihm steht und seine Schöpfung mit Wolgefallen betrachtet. Links sitzt um einen Tisch die Schulkommission der Gemeinde, meist Honoratioren in vorsündfluthlichen Röcken, unter denen man auch den Vater des Wunderkindes zu erkennen glaubt; zum Theil in Hemdärmeln, trotz der Anwesenheit des Herrn Pfarrers. Wie weit aber der Kreis von Anker's Gegenständen reicht, mag ein kleineres Bild derselben Schweizer Ausstellung von 1864 beweisen (jetzt ebenfalls im Berner Museum). Ein etwa zwölfjähriges Töchterchen ist in grünem Laub als Leiche ausgelegt; die schwarzgekleidete Mutter zeigt es den Schulfreundinnen, welche das Bettchen mit dem Ausdruck theils der Theilnahme theils der kindlichen Neugier umstehen. Eins der kleinen Mädchen aber legt scheu noch einen besonderen Kranz auf die Bettdecke der Todten: woher das Bild seinen Namen »Die kleine Freundin« trägt. Aus demselben Jahre waren noch zwei andere grössere Genrebilder in Paris ausgestellt: Taufe und Begräbniss eines Kindes als Gegenstücke (letzteres im Museum zu Aarau; die Taufe s. Stiche etc. No. 7). Aus sechs Werken auf der Neuenburger Ausstellung von 1866 kam eins, Das im Walde eingeschlafene Mädchen, in das städtische Museum zu Lille (s. Stiche etc. No. 9).

Im J. 1867 erhielt A. mit Vautier, unter allen Schweizer Malern sie die einzigen, auf der grossen Pariser Ausstellung die goldene Medaille, und zwar für ein Kinderbild unter dem Titel »le Nouveau-né« (jetzt im Museum zu Lausanne). Aehnliche Familienszenen entstanden in diesen JJ. von 1866 auf 68 noch mehrere (s. das Verzeichniss der Stiche). Für Schweizerische Ausstellungen hielt sich der Künstler dagegen an seine charaktervollen Berner Bauern. Auf der von 1867 war eine »Gemeindeversammlung«, an bezeichnenden Figuren und eigenthümlichen Gesichtern überreich: ein ganzes Dorf, mit Familienähnlichkeit in den einzelnen Clans, die seine Bevölkerung bilden (jetzt im Musée Rath in Genf). Ein kleineres Charakterbild von 1868 stellte einfach eine geheizte Stube dar, in der um den Ofen drei Bauern sitzen, so ganz jeder für sich und mit sich beschäftigt, dass gerade in dieser isolirten Gruppirung der Berner Bauerntypus erkennbar war. 1870 malte der Künstler zum ersten Male historische Genrebilder: Pestalozzi, der nach dem Blutbad von Stans durch die Franzosen sich der verwaisten Kinder annimmt (in der Galerie der Zürcher Künstlergesellschaft), und, bei weitem ansprechender, die »Milchsuppe von Kappel« (im Pariser Salon von 1870, wo man ihm im Hauptsaal einen Ehrenplatz eingeräumt hatte): in den Religionskriegen der Reformation schlossen beide Parteien einmal einen Waffenstillstand, stellten eine Schüssel mit Milch auf der Grenzlinie beider Gebiete auf und assen sie gemeinschaftlich mit Löffeln aus (im Besitze der Frau Zöllinger-Billeter in Zürich). Endlich machte 1870 in Aarau und 1871 in Winterthur der Künstler Glück in einer ganz neuen Gattung. Das Bild heisst: »Die badenden Kinder«, lauter Mädchen, vom Backfisch bis zum dreijährigen Kind in verschiedenen Situationen vor und im Bade. Dass die Kinder theils am Bad sich freuen, theils vor dem kalten Wasser sich fürchten, gibt dem Ganzen einen Ausdruck von Natur und Humor, der das Bild von sinnlichen Anreizungen frei hält.

Anker ist entschieden mehr Zeichner als Kolorist, und das Charakteristische des Einzelnen geht ihm weit über die malerische Gesammtwirkung. Oft gibt sich sein leicht und rasch schaffendes Talent mit sehr skizzenhafter Ausführung zufrieden, die eben genügt, die Intention des Werkes ins Licht zu setzen; das todte Kind in Bern ist geradezu flüchtig gemalt, die Landschaft auf dem Kinderbad flau. Andrerseits fehlt es nicht selten den Bildern an der Abstufung des Tons, an Luft und Tiefe. Darin steht er seinem Landsmanne Vautier nach, mit dem unseren Künstler zu vergleichen nahe liegt. Auch in den Gegenständen unterscheiden sich beide. Anker malt lieber Männer, Vautier beherrscht auch die naive oder die befangene Schönheit des Landmädchens. Anker macht das herbe Volksthum seiner engeren Heimat durch Humor liebenswürdig, Vautier sucht sich neben Schweizern auch die schwungvolleren der deutschen

Stämme auf und liebt zumal das Schwabenvolk, dem er eine poetische Seite abzugewinnen weiss. Sie stehen ungefähr zu einander, wie Gotthelf und Auerbach.

Messen wir aber Anker's Werth nach dem Maßstab der Erfindung, so hat er unzweifelhaft unter den ersten lebenden Malern der Schweiz seinen Platz. Zwar bleibt er vorherrschend Genremaler, ist virtuos auf einem sehr genau umgrenzten Gebiet: aber innerhalb dieser selbstgesteckten Grenzen wiederholt er sich nicht, weiss vielmehr mit offenem Auge anziehende Stoffe stets neu aufzufinden. In zwei Richtungen geht sein Blick. Einmal malt er uns den Bauer des deutschen Theils vom Bernerbiet in seinem sehr entschiedenen Rassentypus: egoistisch, hart, oft gemüthlos, jedoch nicht ohne Kraft und Humor, genau wie wir ihn als Jeremias Gotthelf's Uli kennen. Mildernd aber tritt dem des Künstlers inniger Sinn für die Kinderwelt zur Seite, deren lieblichste Erscheinungen er fein zu erfassen weiss. Namentlich durch die letzteren, die Kinderbilder, hat er im Ausland seinen Ruf gegründet.

a) Von ihm selbst radirt oder für den Holzschnitt gezeichnet:

1) „Zur Branntweinfrage" oder „der Schnapser", nach einem eignen Bild von 1868 radirt. Ein verkommener Landstreicher sitzt in seiner letzten Heimat, dem Wirthshaus, Bündel und Bettelstab neben sich, vor dem Schnapsglas, in die weinerliche Stimmung übergehend. H. 225 mill., br. 180. Blatt 7 des »Schweizerischen Künstler-Albums« von Krüsi in Basel.

2—4) Drei Kompositionen nach eignen Bildern, von ihm selbst für die Zeitschrift »Alpenrosen« auf den Holzstock gezeichnet.

b) Nach ihm gestochen, lithographirt und photographirt:

1) Writing home. Painted by Albert Anker. Engraved by Charles Tomkins. London published June 1st 1867 by Henry Graves et Co. Kleines Mädchen, das der wenig jüngern Schwester ins Blatt sieht, wie diese zu einem Brief ansetzt. (Das Originalbild ist von 1865.) Schwarzk. qu. Fol.

2) Petit frère. Peint par Anker. Gravé par Amédée et Eugène Varin. Imprimé et Publié par Goupil et Cie. Editeurs le 1er 8bre 1869. Ein kleines Mädchen klappert einem pausbäckigen Jungen, der in der Wiege liegt, mit dem Schellenbellchen vor. kl. qu. Fol. (Das Originalbildchen ist von 1867.)

3) Grand Maman. Unterschrift und Grösse wie bei dem vorigen Blatt, zu dem es Gegenstück bildet. Eine alte Frau hat den Strickstrumpf weggelegt und zeigt dem Enkelchen Bilder in einem Buch. Ebend. 1869. (Das Originalbildchen ist von 1868).

4) Les Exilès. Un Air national. Imprimé et Publié par Goupil et Cie le 1er Avril 1870. Gravé par Amedée et Eugène Varin. Ein junges Mädchen, auf einem Spinett eine Nationalmelodie spielend und singend. Ein militärisch aussehender alter Mann und ein Knabe lauschen: gleichsam Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft dieser Melodie. Der Mann gilt als Porträt eines polnischen Exilirten. gr. Fol. (Das Original noch in Goupil's Besitz.)

5) Le petit Architecte. Imprimé et Publié par Goupil et Cie. Editeurs le 1er 8bre 1871. Gravé par A. et E. Varin. Ein Kind baut einen Thurm von Dominosteinen. Fol. (Das Original im Besitz von Herrn Schulthess- von Meiss in Zürich.)

6) Dasselbe Bildchen, von Lassalle lithographirt für ein Haus in Amerika.

7) Die Taufe. Gest. von C. Deis, 1871. Die hübsche Pathin trägt das Kind aus, die Eltern folgen von der Schwelle ihres Hauses. gr. qu. Fol.

8 u. 9) Leaving Church. — Dans les Bois. Beide nach den Originalen photogr. London, Marion & Co. Auch kolorirt. gr. qu. Fol.

Zum Theil nach eignen Angaben des Künstlers.

G. Kinkel.

Anketillus. Anketillus, ein ausgezeichneter englischer Goldschmied zu Anfang des 12. Jahrh., kam nach Dänemark und wurde dort vom Könige nicht nur beschäftigt, sondern auch zum Vorsteher der Goldarbeiten und der Münze, sowie zum Truchsess (summus trapezita) ernannt. Nach sieben Jahren kehrte er in sein Vaterland zurück und wurde Mönch von St. Albans. Hier trug ihm der Abt Gaufrid (1119—1146) auf, eine prächtige Truhe für die Gebeine des hl. Alban zu verfertigen, und er widmete sich diesem Geschäfte mit einem Eifer und einer Andacht, die seinem Schüler Salomon von Ely oft übertrieben schien. Es wurden 60 Pfund Silber dazu verwandt, und das Ganze wurde vergoldet und reich mit getriebenem Bildwerk und Edelsteinen geschmückt. Namentlich verwandte man dazu einen im Klosterschatz befindlichen faustgrossen Sardonyx, auf dem eine bekleidete Figur dargestellt war, die in der Rechten einen von einer Schlange umwundenen Spiess und auf der Linken einen schildtragenden Knaben hielt, und zu deren Füssen ein Adler seine Fittige ausbreitete. Die Arbeit erlitt jedoch einige Verzögerung, da einmal eine Hungersnoth den Abt veranlasste, die schon verarbeiteten Silberplatten zu Gelde zu machen, und schliesslich Anketil sich nicht entschliessen konnte, die oberste Bekrönung auszuführen, weil die Mittel nicht ausreichten, sie so kostbar zu machen, als er es wünschte. Erst 1129 konnte der Abt die Gebeine des Heiligen feierlich in diesem Reliquiarium niederlegen.

s. Matthaeus Paris, Vitae 23 S. Albani abbatum, p. 36. — Ders., Hist. maj. ed. Wats. Paris 1644.

Fr. W. Unger.

Anna. Stefano Santo d'Anna oder Sant' Anna, Maler von Messina vom Ende des 16. Jahrh. Von ihm ist daselbst nur ein Bild erhalten in der Kirche S. Dionisio, die thronende Figur des Heiligen dieses Namens, bez.:

STEPHANUS S^tus ANNA 1590, in der Weise des Polidoro da Caravaggio gehalten. Nach Crowe und Cavalcaselle wäre dies Gemälde vielmehr 1515 datirt und in der Manier der Nachfolger Antonello's da Messina. Doch scheint nach übereinstimmenden Berichten einheimischer Schriftsteller das Datum 1590 die richtige Lesart zu sein.

s. Pittori Messinesi. p. 67. — Guida per la Città di Messina. Messina 1841. p. 61. — Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in North Italy. II. 117.

Anna. Baldassare d'Anna, Historienmaler zu Venedig gegen Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrh. Die Schriftsteller, welche von ihm berichten, nennen ihn Flamänder von Geburt, und es hat allen Anschein, dass er der Familie der reichen Kaufherren desselben Namens angehörte, welche die Niederlande verlassen hatten, um sich in der Dogenstadt niederzulassen. Diese Familie steht auch sonst in Beziehungen zur Kunstgeschichte. So liess schon Martino d'Anna, wie uns Vasari berichtet, von Pordenone die Fassade seines Hauses mit Fresken verzieren; dann malte Tizian für einen Giovanni d'Anna dessen Bildniss, ein Ecce Homo (1543) und einen Christus am Kreuz zwischen den Schächern. Endlich erwähnt der Anonymus des 16. Jahrh. eines Paolo d'Anna, der 1575 ein Gemälde Tizian's besass, höchst wahrscheinlich eins der eben genannten. Nach Morelli gibt es auch verschiedene Denkmünzen, welche verschiedene Glieder dieser Familie darstellen.

Boni lässt Baldassare d'Anna in Venedig gegen 1560 geb. sein; wol etwas zu früh, da er Schüler des Leonardo Corona (eines Nachfolgers des Tintoretto), dessen Geburt nach Ridolfi in das J. 1561 zu setzen ist. A. hatte für seine Kunst viel Eifer und Interesse, und wenn er auch seinen Lehrer, dessen Manier er gut nachzuahmen wusste, in der korrekten Zeichnung nicht erreichte, so übertraf er ihn doch manchmal in der Weichheit der Behandlung, im Schmelz des Helldunkels nnd im Fleiss der Ausführung. Corona starb 1605 in der Blüte seiner Jahre und hinterliess einige angefangene Arbeiten, die A. vollendete. Von Letzterem kommt in den europäischen Museen wie es scheint ausserhalb Venedigs kein einziges Bild vor: woraus sich wol schliessen lässt, dass er ununterbrochen in seiner Vaterstadt für Kirchen, Klöster und öffentliche Gebäude beschäftigt war. Von seinen Werken findet sich nirgends ein Verzeichniss. Man muss sie aus den verschiedenen alten Guiden und Beschreibungen Venedigs zusammensuchen, insbesondere aus Boschini und Zucchini. Folgende Bilder waren zu Ende des 18. Jahrh. in kirchlichen Gebäuden, von denen jetzt mehrere aufgehoben sind, vorhanden: In S. Marco Darstellung Christi im Tempel; in der Apostelkirche drei Szenen aus dem Leben Jesu; in S. Marina vier Szenen aus dem Leben Jesu; in S. Sofia über der Eingangsthüre Gott Vater von zwei Engeln umgeben und innen eine Kreuzigung; in der Servitenkirche eine Anbetung der Hirten, gestiftet von der Familie Grimani; in S. Giustina mehrere Heilige auf einer Tafel; in S. Giovanni in Laterano ein Bild mit den hh. Johann de Latran, Anton und Franz d'Assisi; in der Kirche S. Maria dell' Umiltà: Krönung Mariae durch Engel, zwei Tafeln mit Heiligen und an der Wölbung Gott Vater, sowie die Martyrien des hl. Andreas und hl. Paulus; in der Klosterkirche S. Maria Magdalena (auf der Insel della Zucca) zu den Seiten des Hochaltars Maria mit dem Leichnam Christi im Schoosse und Verkündigung: letztere gilt für eines der besten Gemälde des Meisters. Endlich noch ein grosses und bedeutendes Bild in S. Maria Formosa, das daselbst noch erhalten ist und die Einsetzung der Gesellschaft zur Loskaufung der christlichen Gefangenen vorstellt, bez. BALDISSERA D'ANNA 1619.

A. arbeitete auch an der Ausschmückung verschiedener Privatbauten. Im Festsaale des Dogenpalastes sah man im 17. Jahrh. von ihm ein Gemälde, das die hh. Markus, Rochus, Theodor und Sebastian zu den Seiten eines Madonnenbildes vorstellte. Auch in verschiedenen Oratorien (Scuole) fanden sich Arbeiten von seiner Hand. — In den Registern und Kirchenbüchern Venedigs kommt sein Name bis zum J. 1639 vor.

In Folge der Dekrete, welche zu Anfang dieses Jahrh. in Venedig eine grosse Anzahl von Kirchen, Klöstern etc. aufhoben, sind fast sämmtliche Bilder Anna's verschollen; über ihre Schicksale haben wir keine Nachrichten auffinden können. Heutzutage sieht man daselbst ausser dem genannten Bilde in S. Maria Formosa nur noch eine Tafel in einem der Säle des Ateneo, welche aus der Scuola di S. Fantino stammt: Jesus wird auf Befehl des Pilatus dem Volke gezeigt.

s. Vasari, ed Le Monnier. IX. 36. XIII. 20. 43. — Ridolfi, Le Maraviglie dell' Arte etc. I. 102. — Boschini, Le Minere della pittura 1664. — Il Forestiere illuminato intorno le cose più rare della città di Venetia 1765. — Zanetti, Della Pittura Veneziana III. 165. — Zucchini, Nuova Cronaca Veneta. 1784. — Notizia d'opere di disegno. pp. 89. 252. — Moschini, Guida di Venezia. I. 193. 658. — Venezia e le sue lagune, 1847. II. 2. 303. 394. — Quadri, Huit jours à Venise. 1852. pp. 301. 321. — Federici, Memorie Trevigiane etc. II. 62, führt von ihm eine Geburt Jesu in der Kapuzinerkirche zu Treviso an.

Alex. Pinchart.

Anna. Fra Girolamo Maria di S. Anna, beschuhter Karmeliter, Maler oder Zeichner. Er gab ein Werk heraus:

L'Histoire genealogique de la Famille de Ponte, Patrizia Romana et Neapolitana. Napoli 1708. Darin ist

Nach ihm gestochen:

Als Titelblatt das Bildniss des Joseph de Ponte, gest. von einem Anonymen, nach Heineken's Vermuthung von Magliar.

s. Heineken, Dict.

**

Anna. Alessandro d'Anna, nach Zani von Palermo und Sohn des Malers Cavaliere D. Vito d'Anna, Landschaftsmaler zu Neapel in der 2. Hälfte des 18. Jahrh. Er ist hauptsächlich bekannt durch die nach ihm gestochenen Bll., welche die Ausbrüche der Vulkane Vesuv und Aetna darstellen.

Nach ihm gestochen:

1) Ansicht von Neapel von Lucia a Mare. Gest. von V. Aloja. qu. Fol.
2) Auswurf von Asche durch den Vesuv. Von dems. qu. Fol
3) Ausbruch des Vesuv's 1779. Gest. von dems. qu. Fol.
4) Ansicht des Vesuv's und eines Theils von Neapel. Gest. von dems. qu. Fol.
5—6) Eruption du Mont Vésuve de 1779. Eruption de Mont Etna de 1766, 2 Bll. In Aquat. und mit Farben abgedruckt von J. B. Chapuy. Imp. Fol.
7—8) Zwei dergleichen Bll. radirt und kolor. von E. Strasser. Fol.
9) Ausbruch des Aetna. Gest. von Mixelle. gr. Fol.

s. Füssli, Neue Zusätze. — Zani, Enciclopedia.

W. Schmidt.

Annedouche. Joseph Alfred Annedouche, französischer Stecher in Schwarzkunst und Linienmanier, geb. zu Paris den 13. Sept. 1833, Schüler von A. Martinet und Gleyre. Seine Stiche sind gewandt und gefällig nach der modischen Art, ohne auf künstlerischen Werth Anspruch machen zu können. Sie sind fast sämmtlich in Schwarzkunst.

1) La fuite en Egypte. Portaëls p. 1864. Roy. qu. Fol. Mezzotinto wie die folgenden.
   I. Vor der Schrift.
   Es gibt auch kolorirte Exemplare.
2) Cendrillon. Eug. Lejeune p. 1866. gr. Fol.
3) Pécheresse. Zuber Buhler p. 1867. Fol.
4) Le retour des hirondelles. Nach C. T. Brochard. gr. Fol.
5 u. 6) Au bord de la mer; Près des cascades. Nach dems. Jedesmal zwei junge modern gekleidete Damen. Gegenstücke. Fol.
7) Les Vacances. Trayer p. gr. qu. Fol.
8) La Visite des Grands-Parents. H. Merle p. gr. qu. Fol.
9) La Demande en Mariage. Nach dems. qu. Fol.
10) Idylle. Nach Bouguerau. Fol.
11) Childhood, in Oval. Greuze p. Fol. Nach dem Gemälde im Besitz der Königin von England. In: Hall, The royal Gallery 1840; dann im Art-Journal 1859.
12) The Lady Digby, in ganzer Figur, von Amoretten umgeben. Nach A. van Dyck. Fol. Nach dem Gemälde im Besitz der Königin von England. In: Hall, The royal Gallery 1840, dann im Art-Journal 1860.
13) Raphael. Nach dem angeblichen Selbstbildnisse im Louvre. Fol. Grabstichelbl.
14) Idylle. Nach Bouguerau. Radirung. 1868.
15) Bll. für den zoologischen Theil der: Exploration scientifique de l'Algérie pendant les années 1840—42. Paris 1846.

s. Le Blanc, Manuel. — Bellier, Dictionnaire.

W. Engelmann.

Année. Charles Antoine Marie Année, französicher Maler, geb. zu Neapel den 13. Febr. 1812 von französischen Eltern, † zu Paris 1842, Schüler von Eug. Dévéria und L. Cogniet, jetzt beinahe vergessen. Er malte in den dreissiger Jahren zumeist nicht ohne Geschick kleine Sittenbilder aus verschiedenen Lebenskreisen, wie sie damals beliebt wurden. Im Museum von Nîmes ist von ihm ein junges Mädchen, eine Taube liebkosend.

Nach ihm lithographirt:

1—6) Aus dem Leben der hl. Jungfrau. 6 Bll. Lith. von H. Robillard. Fol.
   1) Education de la Vierge. 2) L'Annonciation. 3) La fuite en Egypte. 4) La Vierge et l'enfant Jésus. 5) La Vierge au pied de la croix. 6) L'Assomption.

s. Bellier, Dictionnaire, woselbst das Verzeichniss seiner 1834—1842 ausgestellten Werke.

**

Anneessens. Jean André Anneessens, Architekt des 18. Jahrh. Der Name Anneessens hat in der niederländischen Geschichte seinen Platz gefunden. François Anneessens wurde unter der despotischen Statthalterschaft des Marquis de Prié (Nachfolger des Prinzen Eugen von Savoyen) in Brüssel am 19 Sept. 1719 nach einer langen Haft enthauptet in Folge eines Volksaufstandes, der im vorhergehenden Jahre zur Erhaltung der alten Vorrechte der städtischen Handwerkerzünfte stattgefunden. Alle Bitten und Vorstellungen der Freunde und Familie des angeblich Schuldigen waren vergeblich gewesen. Jean André war der Sohn dieses energischen und unschuldigen Mannes und der Florence Gilson, seiner zweiten Frau, und wurde in Brüssel am 3. Dez. 1687 getauft. Am 26. Jan. 1709 heiratete er eine Françoise Van Nerven (und nicht Van Troen, wie neuere Schriftsteller schreiben), welche der Familie des Cornelius Van Nerven, Bildhauers und Architekten, angehörte und ihm mehrere Kinder gab. Kurz vorher, 1705, war A. als Steinmetzmeister (meester steenhouwer) in die Gilde der Quatre-Couronnés aufgenommen worden; bei dieser Gelegenheit hatte ihm sein Bruder Gilles, Sohn aus der ersten Ehe, durch einen Akt vom 20. Mai desselben J. sein Erstgeburtsrecht überlassen, daher A. in die Gilde als »erster Meisterssohn« (als iersten meester sone) eingeschrieben wurde.

Die Erzherzogin Marie Elisabeth, General-Statthalterin der Niederlande, übertrug dem Meister am 14. Jan. 1733 das Amt eines Hofarchitekten und Bildhauers, an Stelle des Pierre Heroguelle,

mit dem Gehalte von 960 Livres zu 40 Gros flandrischer Münze. Wauters (Art. in der Biographie nationale) vermuthet, die Prinzessin habe mit dieser Ernennung das an dem Vater begangene Unrecht wieder gut machen wollen; allein das ist kaum glaublich, denn noch im J. 1744 erhielt die Rechnungs-Kammer die Ermächtigung, eine Besitzung des Vaters, dessen Güter mit Beschlag belegt worden, zu veräussern. Man hatte also offenbar in dieser Hinsicht für die Erben des alten Anneessens keine Rücksicht. Als Hofarchitekt hatte A. alle Arbeiten zu überwachen, die in den Palästen, Schlössern, Münzstätten, Mühlen, Pachthäusern, Brücken etc. vorgenommen wurden. Ihm wurde die Herrichtung des Palastes von Oranien oder Nassau anvertraut, wohin sich die Erzherzogin Marie Elisabeth 1731 zurückzog, als der Palast abgebrannt war, den nach einander die Herzoge von Brabant und Burgund, Karl V., und die Erzherzoge Albrecht und Isabella bewohnt hatten. Im Oktober 1743 erhielt er den Auftrag, sofort einen vollständigen Plan davon aufzunehmen, weil man einen Neubau vorhatte, in dem der neue Statthalter Karl von Lothringen wohnen sollte. Doch wurden nur eine Orangerie und Stallungen erbaut. Als dann im J. 1744 bei der Ankunft des Prinzen und seiner Gemalin in Brüssel zu deren Empfang ein Theater errichtet wurde, waren die Skulpturen und Malereien daran von A. entworfen, wie dieser auch alle Dekorationen zu den verschiedenen kirchlichen Festlichkeiten für das Fürstenhaus in der Kirche Ste. Gudule geordnet hatte (1740 Obsequien für Kaiser Karl VI.). Von ihm war ferner aus dem J. 1741 die Zeichnung zu dem Mausoleum der Erzherzogin Maria Elisabeth im Chor derselben Kirche. Als weiterhin Prinz Karl von Lothringen das Schloss Tervueren (3 Meilen von Brüssel) zu seiner Sommer-Residenz erwählte, wurden daselbst grosse Umänderungen und Anbauten vorgenommen, welche zum grösseren Theil A. auszuführen hatte.

Von andern Arbeiten unseres Künstlers ist zu erwähnen: Der Umbau der Klostergebäude von Grimberghe bei Brüssel, den im J. 1710 der Abt Hermann de Munck unternommen hatte; insbesondere leitete A. den stattlichen Neubau der Wohnung des Abtes. Eine Abbildung desselben findet sich im Werke des Sanderus, Brabantia sacra. Doch wurde der Bau zu Anfang dieses Jahrh. wieder niedergerissen.

Im J. 1714 wurde A. vom Brüsseler Magistrat beauftragt, Zeichnungen zu zwei Brunnen anzufertigen, welche im Hofe des Stadthauses an der Fassade des dem Thurme gegenüberliegenden Baukörpers aufgestellt werden sollten. Diese Brunnen sind noch vorhanden. Ueber jedem liegt die Figur eines Greises (aus weissem Marmor), einen Fluss vorstellend, zwischen Schilf auf eine Urne gestützt, begleitet von zwei auf Delphinen sitzenden Tritonen (aus Bronze). Eine muschelförmige Vase, welche das Wasser aus den Nasen jener Delphine empfängt, wird ihrerseits von zwei verschlungenen Delphinen getragen, welche das Wasser durch den Rachen in das untere Bassin weiter führen. Das Ganze ein geschicktes Beispiel von der Kunst des Rokoko.

Dass sich der Ruf des Baumeisters allmälig auch über Brüssel hinaus verbreitet hatte, bezeugt ein Auftrag, der ihm von Lüttich zukam. Dort hatte im J. 1734 eine heftige Feuersbrunst den bischöflichen Palast zum grossen Theile zerstört; insbesondere die oberen Stockwerke der beiden Flügel im ersten Hofe und die vordere Fassade gegen die Kathedrale von St. Lambert. A. wurde 1736 von den Lütticher Landständen ausersehen, auf ihre Kosten nach einem neuen von ihm selbst entworfenen Plane den zerstörten Theil des Palastes wieder aufzubauen. Aus dieser Zeit stammt die neue Fassade, die jetzt in Folge des Abbruchs der alten Kathedrale in ihrer ganzen Ausdehnung sichtbar ist. Sie steht mit dem übrigen Gebäude, das aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh. stammt, nicht in Einklang, auch ist sie in ihrer Massigkeit zu schwerfällig, doch fehlt es ihr nicht an einer gewissen Grösse. Die Mitte bildet ein reicher Porticus mit Säulen gemischter Ordnung und korinthischen Pilastern, darüber ein Giebeldach, das von beiden Seiten mit grossen Figuren und mit dem Wappen Georg Ludwig's de Berghes, des regierenden Bischofs geziert ist. Nach Saumery (s. die Literatur) hat es den Anschein, als wenn die Fassade schon 1738 vollendet gewesen; allein nach den Urkunden steht fest, dass dies erst 1740 der Fall war. Nicht ohne Interesse ist die Nachricht über die Bezahlung des Künstlers. Laut Beschluss der Stände vom 24. Sept. 1738 war man mit dem Meister übereingekommen, ihm 2000 Gulden als Honorar für seine Mühewaltung, Reisen, Pläne etc. zu zahlen, doch sollten in dieser Summe die auf die innere Ausstattung bezüglichen Zeichnungen und Reisen nicht einbegriffen sein.

Im J. 1747 machte A. für die Abteikirche von Afflighem, drei Meilen von Brüssel, die Zeichnungen für zwei neue Kapellen. Auch wurde er 1751 beauftragt, den Bau der neuen Kirche in Etterbeek, die zum Kapitel von S. Gertraude in Nivelles gehörte und einige Jahre vorher begonnen worden, zu überwachen.

Das Datum seines Todes, das die Biographie nationale gibt, ist falsch: er starb 1754. Sein Zeitgenosse, der Kanonikus J. F. Foppens († 1761), erzählt in seiner Chronique abregée de la ville de Bruxelles, nachdem er vom Vater und den Ereignissen des Jahres 1719 gesprochen, auch den Tod unseres Meisters: der Sohn des erwähnten Anneessens war ein sehr tüchtiger Architekt und Ingenieur, geschätzt von Allen und besonders von dem Herzog Karl von Lothringen, der ihm die Leitung der Neubauten in seinem Schlosse von Tervueren anvertraute. Er kam elendiglich

bei Aachen im J. 1754 um, indem er in einer Bergwerksgrube erstickte, in die er sich, um sie zu untersuchen, hinabgelassen. Nach seinem Tode wurde auf Vorschlag des Finanzrathes (vom Juni 1755) die Stelle eines Hofarchitekten nicht wieder besetzt.

Handschriftliche Quellen: Rechnungsbuch der Zunft der Quatre-Couronnés von 1689—1709. — Registre aux commissions der Rechnungskammer von Brabant 1718—1743. Fol. 201. — Registre aux résolutions des Finanzrathes vom März bis August 1755. Fol. 89 und von 1756—1757. Fol. 169. — Cartons des Finanzrathes. — Comptes de la recette générale des finances von 1734—1757. — Comptes des ouvrages de la Cour von 1734—1754. — Archives de la chancellerie des Pays-Bas. Diese sämmtlichen Urkunden in den königl. Archiven zu Brüssel. — Foppens: Chronique etc. Manusc. N. 10281 p. 190. in der Bibliothek von Bourgogne.

Registres aux résolutions de l'état noble et de l'état primaire K. No. 105 & K. No. 81 im Staatsarchive von Lüttich.

s. L. Galesloot, Procès de François Anneessens. I. 61. 66. — Goethals, Histoire des Lettres. II. 239. — Schayes, Hist. de l'architecture en Belgique. II. 520. — Henaux, Le Palais carolingien de Liége (Bulletin de l'institut arch. liégeois. IV. 310). — (Saumery), Les Délices du pais de Liége. I. 241. — A. Wauters, Histoire de Bruxelles. III. 49—50 und Histoire des Environs de Bruxelles. I. 503. II. 244. III. 274. 393. — Tarlier et Wauters, Geographie et Histoire des communes belges. Nivelles. p. 85.

Alex. Pinchart.

Annella. Annella di Massimo, s. Anna di **Rosa.**

Annequin. Benoit Annequin, französischer Bildhauer, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. Von ihm war die aus Holz geschnitzte Kanzel in der Karmeliterkirche auf dem Platze des Terraux zu Lyon; wie es scheint, eine genaue und gelungene Wiederholung der Kanzel in der Kirche St. Etienne-au-Mont in Paris, die als ein Meisterwerk und als Arbeit des Claude l'Estocart angesehen wurde. Die Kanzel von einer grossen Statue des Samson getragen, war ganz mit Basreliefs verziert und umgeben von den sitzenden Figuren der theologischen Tugenden; über dem Traghimmel Engel, deren einer die Trompete blies.

s. J. de Bombourg, Recherches curieuses de la vie de Raphael Sanzio etc. Lyon 1675. (Archives de l'art français. II. S. II. 138.)

Alex. Pinchart.

Anner. H. Anner, Radirer um 1795.

2 Bll. weibliche Bildnisse. Nach Rembrandt. 1795. kl. Fol.

* *

Annert. Friedrich Albrecht Annert, Kupferstecher, geb. zu Nürnberg 25. Mai 1759, † daselbst 3. Nov. 1800. War ursprünglich Posamentier, widmete sich aber dann der Kunst und ward Genannter des grösseren Rathes und Assessor der Rentkammer in seiner Vaterstadt. Er ist hauptsächlich als Stecher bekannt, doch war er auch in der Holzschneidekunst wol geübt und verfertigte für sich selbst ein Fortepiano.

Als sein erstes Bl. wird No. 4, die Auffahrt des Luftschiffers Blanchard zu Nürnberg vorstellend, bezeichnet; am meisten geschätzt sind seine Prospekte aus der dortigen Umgegend (No. 12).

1) Brustbild Friedrich's des Grossen. 16.
2) P. C. G. Ackermann, Mediziner. 1756—1802. Silhouette. 8.
3) J. C. Siebenkees, Mediziner, geb. 1753. Silhouette. 8.
4) Auffahrt des Herrn Blancharts — auf dem Judenbühl bey Nürnberg 1787. F. A. Annert del. et sc. qu. Fol.
5) Plan von den neuen französischen Flössen zur Eroberung von England gebaut 1798. qu. Fol.
6) Parade du premier Consul. 1799.
Dies Bl. finden wir irgendwo angegeben.
7) Vorstellung der Beleuchtung, welche bey allerhöchster Anwesenheit — Franz II. — von den Herren Besitzern vorstehender dreyer Häuser — in Nürnberg veranstaltet worden. 18. Juli 1792. G. F. Utz inv. et del. qu. Fol.
8—9) Vue de la Bastille; Vue de l'Hôtel des Invalides. qu. Fol.
10—11) Ansichten der Häfen von Quebec u. Boston. qu. Fol.
12) Ansichten aus der Umgebung von Nürnberg. 3 Hefte 1789—1794. qu. Fol.
13) Der untere Theil der Hallerwiese bei Nürnberg. Von A. gez., gest. und 1788 herausgeg. gr. qu. Fol.
13) Studien für geübtere Anfänger. Nach Schellenberg. 12 Bll.

s. Meusel, Museum für Kunst und Künstler 1787 ff. p. 517 und Neue Miscellaneen XIII. 617. — Ders., Künstlerlexikon. III. 189.

W. Schmidt.

Annert. Eduard Annert, Architekt, † 1847 (1848?). A. erhielt 1827 von der St. Petersburger Akademie der Künste, deren Schüler er 1801—1815 gewesen, den Titel eines Akademikers. Im Bau-Departement und zwar vorzüglich für Marine- und Bergwerksbauten angestellt, hat er eine Reihe von Projekten für Hafen-, Kasernen- und Admiralitätsbauten geliefert. Auch auf anderen Gebieten der Architektur war er thätig; so finden wir ihn in den Jahren 1836—1837 u. A. mit folgenden Projekten beschäftigt: zwei griechisch-russische Kirchen (in russ. Style) — die eine für die Kolywanischen Bergwerke, die andere für das im Gouvernement Rjasan belegene Gut des Fürsten Kropotkin —; eine katholische Kirche; Denkmäler (in goth. Style) zur Erinnerung an die Heldenthaten der russischen Krieger in den Jahren 1812 u. 1813. Im J. 1841 reichte er der Akademie das Projekt einer Kirche für das Schlachtfeld von Poltawa ein.

s. Отчетъ, И. ак. худ. (Bericht der K. Akad. der Künste). St. Petersb. für 1828, 1829 und 1830, p. 36 u. 42; für 1836—37, p. 17; für 1845—1846, p. 21; für 1847—1848, p. 30. —

Сборн. матер. для ист. И. ак. худ. (Materialien zur Gesch. der Akademie der Künste), herausgegeben von Petrow. I. 567. II. 9, 38, 49 etc.

Ed. Dobbert.

Annes. Martin Annes, ein portugiesischer Baumeister und Bildhauer, lebte 1477 in Santarem, wo er mit der Oberleitung der königlichen Arbeiten betraut und 1496 in diesem Amte bestätigt wurde. In derselben Eigenschaft erscheint er 1504 in Lissabon. — Annes ist nicht etwa das deutsche Hans, sondern bedeutet im Portugiesischen einen Sohn von Johann und lautet Eanes. Man darf also nicht aus dem Namen auf deutsche Herkunft schliessen.

s. Raczinsky, Dict. p. 11.

Fr. W. Unger.

Annes. Annes de Fernach oder de Furimburg s. **Johann** von Fernach.

Annetsberger. Franziska Annetsberger, geb. Beckers, malte nach Nagler's Angabe um 1814 zu München als Hofmalerin Bildnisse in Miniatur u. A.

* *

Annex. Giovanni Annex s. **Johann.** von Fernach.

Annibale. Rocco d'Annibale, italienischer Kupferstecher in der ersten Hälfte des 19. Jahrh.

1) Giov. Rossini, Komponist. Nach L. Liperini. 1827. Fol. In Toschi's Manier und der Società Apollinea zu Venedig gewidmet.
2) L. Demartini, Tänzerin in Mailand, 1827. Nach der Zeichnung von V. dal Favero. 8.

W. Engelmann.

Anniego. Fernando de Anniego baute laut Inschrift mit Toribio de Cambarco das Benediktiner-Kloster St. Maria de Piasca in den Bergen von Liébana, Asturia de Santillana in Spanien, das 1439 vollendet worden ist.

s. Llaguno y Amirola, Not. I. 105.

U.

Annis. W. T. Annis, englischer Kupferstecher zu Anfang dieses Jahrh., der nicht ohne Verdienst ist.

1) The dumb Alphabet; halbe Fig. eines Mädchens. Schwarzk. Nach J. Northcote. Fol.
   Es gibt auch farbige Exemplare.
2—5) 4 Bll. Des Bauermädchens Aufbruch und Weg nach dem Markte, Aufenthalt daselbst und Heimkehr. Nach F. Wheatly. Schwarzk. gr. Fol.
   I. Mit Nadelschrift.
6) Miss Cotton, Tochter des Dean of Chester, mit der Inschrift »Melinda«. Nach Northcote. Fol.
7) Lady Maria Wollstonekraft Godwin. Nach Opie.
8) John Fawcott, Schauspieler, † 1837. Nach De Vuilde.
9) Edward Fitzgerald von New York. Nach T. Nugent. Fol.

W. Engelmann.

Annunciação. Thomaz José d'Annunciação, Maler der Neuzeit, Professor der schönen Künste in Lissabon. Er hat in seinem Vaterlande als Landschafts- und Thiermaler verschiedene Auszeichnungen erhalten, ist übrigens im Auslande nicht bekannt geworden.

*

Anon. Anon sc. Norimb., so steht auf verschiedenen Kupfertafeln nach Malereien der Sophia Beezin und des St. Loibel in den beiden ersten Theilen von: *J. Chr. Schäffer, Fungorum qui in Bavaria et Palatinatu circa Ratisbonam nascuntur Icones.* 1762 ff. 4 Thle. Nach der Sachlage scheint hier an eine Abkürzung für Anonymus durchaus nicht zu denken zu sein.

W. Schmidt.

Anon. Anon, Maler oder Zeichner in der ersten Hälfte des 19. Jahrh.

Nach ihm gestochen:

F. A. Stieglitz, prakt. Arzt zu Berlin. Gest. von Bolt. 1827. gr. 4.

Wessely.

Anone. Anone, Kupferstecher in England.

Heinrich VIII., König von England. 12. Sehr selten.

Wessely.

Anovelus. Anovelus de Imbonate malte die Miniaturen eines reich mit Gold und Malerei gezierten Missals auf Pergament, welches Herzog Giovan Galeazzo Visconti der Kirche S. Ambrogio in Mailand schenkte. Auf dem ersten Bl. ist die Verleihung der Herzogswürde an den Stifter des Messbuches im J. 1395 dargestellt; wahrscheinlich hat diese also die Veranlassung zu dem Geschenke gegeben. Ob Anovelus mit dem berühmteren Maler Isacco da Imbonate verwandt war, ist nicht bekannt.

s. Giulini, Memorie etc. V. 796. — Carli, Notizie. p. 136. Nota 2.

Fr. W. Unger.

Anquetil. Pierre Anquetil, Glasmaler um die Mitte des 16. Jahrh. Man weiss nur von ihm, dass er gegen 1541 für die Kirche St. Maclou zu Rouen gearbeitet hat.

s. F. Bourquelot, Notice sur les peintres verriers, in Patria, 1847. p. 2260.

Guiffrey.

Anquier. Antoine Anquier, französischer Bildhauer des 16. Jahrh., der sich zu Amiens aufhielt. Man sieht an der Einfassungs-Mauer der Kathedrale dieser Stadt von seiner Hand eine Statue von Stein, die den Adrian von Henencourt, Dechant des Kapitels († 15. Okt. 1530) vorstellt und zu dieser Zeit gefertigt sein wird. Dieser Dechant hatte unter Anderem auf eigene Kosten jene reich verzierte Umfassungsmauer des Chores ausführen lassen, mit acht bemalten Reliefs aus Stein, Szenen aus der Legende des hl. Firmin darstellend, deren Urheber unbekannt geblieben ist. Vielleicht findet sich einmal der Beweis, dass der »entailleur« Anquier, wie ihn die seinen Namen überliefernde Urkunde bezeichnet, daran gearbeitet hat. Die Skulpturen sind allem Anschein nach aus dem Ende des 15. Jahrh.

s. Gilbert, Description historique de l'église cathédrale de Notre-Dame d'Amiens. 1833. p. 268. — Dusevel, Recherches historiques sur les ouvrages exécutés dans la ville d'Amiens pendant les XIV[e], XV[e] & XVI[e] siècles. 1858. p. 22.

Alex. Pinchart.

Anraadt. Pieter van Anraadt (so, nicht Anraat, hat sich der Künstler auf dem Bilde zu Haarlem bezeichnet), Maler, von dessen Leben bloss bekannt ist, dass er sich 1672 zu Amsterdam niederliess und die Tochter des holländischen Dichters Jan van der Veen heiratete. Houbraken erwähnt von ihm ein »Regentenstuk« für das »Huiszittenhuis« zu Amsterdam gemalt, das im J. 1848 wieder zum Vorschein gebracht wurde. Das städtische Museum zu Haarlem besitzt von ihm ein Gemälde, die Vorsteherinnen des hl. Geistspital's, 1674 gemalt; das Berliner Museum das Bildniss eines Mannes u. s. w. Aus welchem Grunde Pilkington (Dictionary of Painters p. 17) versichert, dieser Künstler sei 1635 geboren, ist unbekannt. Derselbe nennt auch von ihm ein Gemälde, das letzte Gericht, in der Manier von Cornelis von Haarlem. Dies ist ein Irrthum; Houbraken nennt ausdrücklich de Bakker als den Verfertiger desselben.

s. Houbraken, De Groote Schouburgh. III. 50. — J. Campo Weyerman. II. 376. — Immerzeel, De Levens etc. I. — Kramm, De Levens etc.

T. van Westrheene.

Anreiter. Alois von Anreiter, Maler, geb. zu Botzen 16. Juni 1803. In den Ausstellungen des österr. Kunstvereins 1851—1853 war A. durch eine Reihe in Aquarell ausgeführter Bildnisse vertreten, welche sich durch ihre sorgfältige Ausführung auszeichneten. In früheren Jahren beschäftigte er sich mit Miniatur-Oelmalerei, welche er aber wegen seiner geschwächten Gesundheit aufgab.

s. Wurzbach, biographisches Lexikon.

K. Weiss.

Anrique. Anrique, einer der berühmtesten spanischen Steinmetzen seiner Zeit, verfertigte laut Urk. 1380 für König Johann II. die knienden Statuen an dem Grabmal seines Vaters Henrique II. in der Kapelle der neuen Könige in der Kathedrale zu Toledo, die dort im Presbyterium standen, ehe die Kapelle 1531 ganz neu hergestellt wurde. Auch schreibt man ihm kleine Basreliefs über den Thüren der erst 1401 in Angriff genommenen Kathedrale von Sevilla zu.

s. Cean Bermudez, Dicc. — Quandt, Bemerkungen etc. p. 177.

Fr. W. Unger.

Ans. s. **Ausse.**

Ansaldi. Innocenzio Ansaldi, Maler, Poet und Schriftsteller, geb. zu Pescia im Toskanischen 1734, † 16. Febr. 1816. Er ist mehr durch seine Schriften als durch seine Bilder bekannt geworden. Zu Florenz für die wissenschaftliche Laufbahn erzogen, zeigte er früh eine so entschiedene Neigung für die bildende Kunst, dass ihn seine Eltern Maler werden und zu seiner Ausbildung nach Rom gehen liessen. Nach einigen Jahren kehrte A. nach Florenz zurück und malte nun daselbst, sowie in Pistoja (Martyrium von zwei Heiligen in S. Vitale) mit leichtem und nicht ungefälligem Talent verschiedene Kirchenbilder. Doch trieb er daneben fleissig literarische Dinge, insbesondere kunstgeschichtliche Studien, wie ihm denn die Kunstschriftsteller Bartoli, Cicognara und Lanzi mancherlei Nachrichten verdanken. Verschiedene auf Kunst bezügliche Briefe von ihm und an ihn sind abgedruckt in den Sammlungen von Bottari und Campori.

Seine Schriften:

1) Descrizione delle Pitture, Sculture ed Architetture della Città e Subborghi di Pescia nella Toscana. Bologna 1772. 8.
2) Catalogo delle migliori Pitture etc. della Valdinievole: gedruckt in »Istoria di Pescia«.
3) Il Pittore Originale. Poemetto Didascalico. Pubblicato dal Canonico Moreni, con alcune memorie riguardanti la vita dell' Autore. Firenze 1816. 8. Uebersetzung der Schrift von Du Fresnoy: De Arte Graphica.

s. Tolomei, Guida di Pistoia 1821. p. 121. — Campori, Lettere. pp. 443—445.

Nach seiner Zeichnung:

Vinc. Righini, Komponist, geb. 1756, gest. 1812. Gest. von Ferd. Gregori.

s. Füssli, Neue Zusätze.

W. Schmidt.

Ansaldo. Andrea Ansaldo (auch mit zwei Vornamen Giovanni Andrea, was aber nicht das Richtige zu sein scheint), Maler, geb. 1584 zu Voltri im Gebiete von Genua, † in letzterer Stadt den 20. Aug. 1638. Sein Vater, ein Kaufmann, war wolhabend, als Andrea noch bei jungen Jahren war, erlitt aber späterhin beträchtliche Verluste und hinterliess seine Familie fast ohne Hülfsmittel; doch gelang es Andrea mittelst seiner Kunst eine Stütze derselben zu werden und sich selber ein unabhängiges Leben zu verschaffen. — Den ersten Unterricht empfing er bei Orazio Cambiaso, einem Sohne des bekannten Luca, den er aber bald weit übertreffen sollte; seinem Biographen zufolge bildete er sich dann weiter nach Paolo Veronese aus, indem er ein Bild desselben wiederholt und mit aller Sorgfalt kopirte. Hierauf nach seinem Geburtsorte zurückgekehrt, malte er dort für einige Kirchen Altartafeln, unter denen insbesondere ein Bild des hl. Ambrosius, der dem Kaiser Theodosius das Abendmahl reicht, im Oratorium von S. Ambrogio sich auszeichnete (letzteres vermuthlich noch erhalten).

Soprani erzählt mancherlei Züge von dem Meister, welche seinen unermüdlichen Fleiss be-

zeugen, sowie die Raschheit, mit der er seine Arbeiten zu Stande brachte. Einmal, da er sich zu Tortona befand, wo gerade das Bild eines der Schutzheiligen der Stadt im Dome aufgestellt werden sollte, aber zum grossen Aergerniss der Einwohner zur rechten Zeit nicht fertig geworden war, ging man ihn um Vollendung desselben an; das lehnte er zwar ab, malte selber aber in wenig Tagen ein Bild mit demselben Gegenstande und machte es der Kirche zum Geschenk. Es stellte den Märtyrer S. Marciano, den ersten Bischof von Tortona, vor und war am Ende des vorigen Jahrh. noch vorhanden (vielleicht noch daselbst). Der nächstfolgenden Zeit scheinen seine besten Kirchenmalereien anzugehören: namentlich eine Darstellung des hl. Carlo Borromeo, wie er mit dem Kreuze der Pest in Mailand Einhalt thut, für die Kirche SS. Niccolò ed Erasmo in seiner Heimat, und das letzte Abendmal für S. Antonio Abbate zu Genua (1629). In letzterem zeigte er sich als Meister in den Verkürzungen sowie in der perspektivischen Behandlung der architektonischen Szenerie. Zu der Zeit, da er an dieses Werk die letzte Hand legte, gerieth er wegen einer Bestellung, die er sich ungern entgehen sah, mit dem jungen Maler Giulio Benso in Streit, der für ihn einen beinahe verhängnissvollen Ausgang genommen hätte; es kam zu Thätlichkeiten, wobei A. durch einen Messerstich eine ernstliche Verwundung erhielt.

A. war, wie die meisten Künstler dieser Epoche, sehr produktiv und führte viele Malereien (welche Soprani aufzählt) in Oel wie in Fresko sowol für Kirchen als für Paläste aus. So malte er zu Genua in einem Saale des Palastes Spinola in der Vorstadt San Pier d'Arena die Kriegsthaten des Marchese Federigo Spinola in Spanien, im Palast Brignole-Sersale die Geschichte Samson's, sowie Fresken an der Fassade des Palazzo Imperiali; dann in der Kuppel der Kirche Annunziata eine Himmelfahrt der Maria (letztere 1700 von Gregorio de' Ferrari restaurirt). Es scheint, dass ihm die viele Arbeit, die er in Genua fand, unter den Kunstgenossen manche Neider zuzog; die Entwürfe zu der letzteren Malerei wurden stark getadelt, doch als sie darauf A. an die Florentiner Akademie zur Begutachtung einschickte, von dieser und namentlich von den Malern Domenico Passignano und Jacopo da Empoli sehr gelobt. A. versäumte nicht dieses Gutachten bekannt zu machen, indem er es zum Druck bringen liess, und führte nun auch das Werk unter allgemeiner Zustimmung der Genueser aus. Allein unter den Neidern war ihm manch stiller Feind geblieben, und als er noch an der Arbeit war, erhielt er eines Tages beim Ausgang aus der Kirche von einem Unbekannten einen Stich in die Seite, der ihn wieder für einige Zeit auf das Krankenlager warf. Ueberhaupt hatte er mancherlei Missgeschick, wie er denn ein ander Mal vom Gerüste fiel und einen Beinbruch erlitt. Aber auch bettlägerig war er immer beschäftigt, sei es, dass er Zeichnungen entwarf oder mit literarischen Versuchen, z. B. Abfassung von Komödien, sich abgab.

Man hat den Künstler in seiner Manier meistens als einen Nachfolger des Paolo Veronese bezeichnet, und in der That scheint er in der Mannichfaltigkeit der Anordnung, der reichen Komposition und der perspektivischen Darstellung einer prächtigen architektonischen Umgebung — darin er besonders gepriesen wurde — Manches von ihm gehabt zu haben. Andrerseits aber finden sich deutliche Anzeichen, das er sich Van Dyck (dessen Aufenthalt zu Genua in das J. 1621 auf 1622 fällt) zum Vorbild genommen: vornehmlich in einem Bilde der Sammlung der Akademie zu Genua, das mit seinem Namen

ANDREAS
ANSALDUS
PINX.

bezeichnet ist. Es ist eine Kreuzabnahme, sehr tüchtig, breit und markig gemalt, mit gut verstandenem Helldunkel, so dass man an Correggio erinnert wird. Die Hauptfigur aber ist ganz der bekannte aufrechte und nach vorn verkürzte Christus des Van Dyck, dem Johannes im Schoosse liegend; Magdalena hält seinen linken Arm, die Handwunde mit einer Feder berührend — ihr Kopf ist durch Reflexe beleuchtet, wie bei J. Jordaens. Dass der Meister, wie seine Biographen rühmten, zu den besten oberitalienischen Malern jener Epoche zählte, geht auch aus diesem Bilde hervor. — Von seinen Fresken in den Genueser Palästen scheint sich wenig erhalten zu haben.

Seine Schüler waren Orazio di Ferrari, Giovacchino Asseretto (nicht Lazzeretto), Giuseppe Badoraco und Bartolommeo Basso.

s. Soprani, Le Vite de' Pittori etc. Genovesi. Genova 1674. pp. 141—146. — Baldinucci, Opere. XI. 479—481. — Serie degli Uomini illustri in Pittura etc. IX. 107 ff. — Bartoli, Notizia etc. II. 86. — Ratti, Istruzione etc. (di Genova). p. 385 und passim. — Millin, Voyage en Savoie etc. II. 166. 190. 199. 206.

*

1) Sein Bildniss, Gürtelbild. Gest. von L. G. Guidotti, in: Soprani, Vite de' pittori etc. Genovesi. Genova 1768—69. 4.

2) —— Dass. Gest. von B. Colombini. In der Serie degli Uomini illustri nella Pittura etc. Nr. 215.

Nach seiner Zeichnung gestochen:

Das Titelbl. zu: Scielta di Caratteri diversi etc. Gest. von C. Cungius. kl. qu. Fol.
s. Heineken, Dict.

W. Schmidt.

Ansaloni. Vincenzo Ansaloni, Maler von Bologna aus der Schule der Caracci, der um 1615 blühte und einige Malereien daselbst hinterlassen hat. Ohne dass er sich unter den Caraccisten auszeichnete, besass er doch die Geschicklichkeit jener Schule. Sonst ist von ihm nur noch zu bemerken, dass sich durch ihn Guido Reni in

die Schule des Annibale Caracci einführen liess. — Sein Hauptbild war eine Altartafel in S. Giovanni Battista (bei den Zoelestinern, am Altar der Bonfigliuoli): eine Madonna mit dem Kinde, den hh. Rochus, Sebastian und dem Evangelisten Johannes (wahrscheinlich noch erhalten); ausserdem waren Gemälde von ihm in S. Stefano (hl. Sebastian mit Engeln) und in S. Giacomo Maggiore (Mariä Heimsuchung).

s. Malvasia, Felsina Pittrice. I. 577. II. 6. — Masini, Bologna perlustrata. I. 125. 130. — Pitture etc. di Bologna. 1792. pp. 6. 56. 214. 352.

*

Ansano. Ansano di Piero, Ansano di Matteo s. **Sano.**

Anschütz. Hermann Anschütz, Historienmaler, Professor an der Münchener Kunstakademie, geb. 12. Okt. 1802 in Koblenz. Er erhielt den ersten Unterricht in Koblenz, ging dann 1820 an die Akademie nach Dresden, 1822 nach Düsseldorf, um sich dort der von Cornelius neu eingeschlagenen Kunstrichtung anzuschliessen. 1826 von Letzterem mit Kaulbach und Eberle nach München berufen, malte er mit diesen dort die ersten Freskobilder an der Decke des Saales im k. Odeon. Er zeigte schon damals eine etwas weitergehende Entwickelung des Farbensinnes, als sie sonst in der Schule gebräuchlich war, was er wol seinen Dresdener Studien unter Hartmann und Matthäi, letzterer ein in seiner Art tüchtiger Kolorist der Davidschen Schule, verdankte. Wol desshalb 1830 von König Ludwig mit Hiltensperger nach Pompeji geschickt, um die dortigen Wanddekorationen zu studiren, kehrten beide 1831 zurück, um die technische Leitung der malerischen Dekorations-Arbeiten im neuen Königsbau zu übernehmen. Nach ihrer Beendigung wendete A. sich mehr der Oelmalerei zu und von der Cornelianischen Richtung so weit ab, als dies eine grössere Aufmerksamkeit auf die koloristische Seite der Kunst nothwendig mit sich brachte, ohne sich desswegen eigentlich realistischen Richtungen anzuschliessen. Er malte nun in den vierziger Jahren eine Anzahl religiöser Staffeleibilder, meistens Madonnen und hl. Familien, mit sichtlichen Studien nach Rafael und anderen Cinquecentisten. Dieselben zeigten bei etwas schwächlicher Zeichnung und Komposition eine wenigstens für die damalige Zeit der Münchener Schule über das Gewöhnliche hinausgehende Weichheit und Harmonie der Halbtinten und verschafften dem Künstler einen gewissen Ruf als Koloristen. Diess veranlasste 1847 seine Berufung an die Münchener Akademie zur Leitung der Malklasse, in welcher Stellung er noch dermalen wirkt. — Unstreitig hat er seitdem noch Fortschritte auf einem mehr realistischen Wege gemacht, so dass man seinen besten Arbeiten die Cornelianische Schule kaum mehr ansieht. Die gelungenste derselben ist ein grosses Altargemälde in Fürth, eine Himmelfahrt Mariä, welches durch eine eigenthümlich pikante Auffassung der Hauptfigur, durch kräftige Modellirung, ein kühles aber verhältnissmässig harmonisches Kolorit einen angenehmen Eindruck macht. Weitere Bilder sind: Ein grosses Altargemälde in Koblenz, 1857; Auferstehung Christi, in Dinkelsbühl; grosse Oelbilder für das Konvikt der Jesuiten in Feldkirch, Heilige darstellend. Eine grosse Anzahl Madonnenbilder von ihm sind in alle Welt zerstreut.

Ohne eigentlich bedeutende produktive Kraft gelang es dem Künstler in seinen besten Werken doch eine gewisse wolthuende Harmonie der Erscheinung zu erreichen, wenn er auch etwas Modern-Flaches und Leeres selten ganz los werden kann.

Fr. Pecht.

Nach ihm gestochen:

Hl. Jungfrau mit dem Jesuskinde. Gest. von A. Fleischmann. gr. Fol. Stahlst. Im König Ludwig's Album, 2. Jahrg.

Von ihm lithographirt:

Luther auf dem Reichstage zu Worms. Nach P. W. App. gr. qu. Fol.

Wessely.

Anschütz. M. E. Anschütz, Maler dieses Jahrh. in Berlin.

Nach ihm lithographirt:

Th. Dessoir, geb. Reimann, Schauspielerin, geb. 1812. Kniestück. Lith. von C. Patzschke. 4.

W. Engelmann.

Ansdell. Richard Ansdell, noch lebender englischer Thiermaler, der sowol in seiner Heimat als im Auslande in grossem Ansehen steht, Associat der k. Akademie zu London, geb. 1815 zu Liverpool. Bis zu seinem 21. Jahre widmete er sich einem geschäftlichen Berufe, ging aber dann, von einem ausgesprochenen Talent getrieben, zur Malerei über. Er machte zunächst seine Studien auf Reisen im Norden Englands und in Schottland und stellte dann 1840 in der Akademie zu London seine ersten Bilder aus: Eine Birkhühner-Jagd und Ein Pachthof in Galaway (Schottland). Er schilderte schon damals mit Vorliebe Jagdstücke und Hausthiere, doch hat er in dieser ersten Zeit seiner künstlerischen Laufbahn auch historische Szenen und Sittenbilder aus dem gegenwärtigen Leben behandelt. So war gerade sein erstes Werk, das durch die geschickte Anordnung und Ausführung die allgemeine Aufmerksamkeit erregte, ein historisches Genregemälde: Der Tod Sir William Lambton's in der Schlacht bei Marston Moor (zur Zeit Cromwell's; ausgestellt 1842). Im J. 1848 folgte dann eine Episode aus einer neueren Schlacht, die aber diesmal durch den allzu grossen Maßstab des Bildes und die zersplitterte Anordnung geringeren Beifall fand. Ueberhaupt zeigte sich nun, dass die Darstellung von Kampf-

getümmel des Malers Sache eigentlich nicht war. Die Bilder, welche zwischen die J. 1843 und 1850 fallen, behandeln zumeist das Leben der Jagd und wilden Thiere; man merkt, dass sie durch Landseer's Werke hervorgerufen sind, und sie zeigen deutlich dessen Einfluss. Dabei wählte der Künstler mit Vorliebe Motive von lebhafter, rascher, bisweilen gewaltsamer Bewegtheit. Uebrigens leiden auch diese Bilder zum Theil an zu grossen Dimensionen, denen sich das Talent des Meisters nicht gewachsen zeigt.

Bis 1847 hatte A. zu Liverpool gewohnt; damals ging er nach London, um dann dort, seine Reisen abgerechnet, ständig zu bleiben. Seit dem J. 1850 sehen wir ihn in eine neue Bahn eintreten. Er widmete sich nun namentlich der Darstellung der Haus- und Zuchtthiere, indem er dabei seinen Bildern einen gewissen idyllischen, mitunter sogar melodramatischen Charakter gab. Eines seiner gelungensten Gemälde dieser früheren Zeit, das vielen Beifall fand, ist die grosse Rast des Ochsentreibers auf der Insel Mull (Hebriden). Zumeist malte er solche Bilder, insbesondere zwischen den J. 1850 und 1860, in Gemeinschaft mit anderen Künstlern und vor Allem mit Creswick, der das Landschaftliche übernahm, während A. die Figuren und Thiere ausführte. Ansprechende Werke dieser Art sind z. B. Ein Tag auf dem Lande (ausgestellt 1851) und Die Rache des Schafhirten an einem Wolfe. In der Behandlung des Landschaftlichen ist A. selber nicht glücklich; wo es von ihm herrührt, ist es immer weit schwächer als das Figürliche. 1855 malte er ein recht gelungenes Bild in Gemeinschaft mit dem Genremaler Frith, der seinerseits die menschlichen Figuren übernahm: Die Fütterung der Kälber.

In den J. 1856 und 1857 bereiste der Künstler in Gesellschaft des 1867 verstorbenen Malers John Phillip Spanien, wo er namentlich zu Sevilla sich aufhielt und dort viele Studien machte. Hier fand er zahlreiche Vorwürfe zu Bildern aus dem spanischen Thier- und Hirtenleben, welche den Beginn einer dritten Periode seiner Thätigkeit bezeichnen und sein Ansehen auch in weiteren Kreisen verbreiteten. Es zeigt sich in ihnen ein eingehendes Studium der Thier-Charaktere, während andererseits die flotte und wirksame Ausführung eine meisterliche Hand bekundet. Nur hat seitdem sein Kolorit eine dunklere Tonart angenommen. Wir nennen von den Bildern dieser Jahre bis in die neueste Zeit: Wasserträger und Trinkende Maulthiere (1857), Die Strasse von Sevilla (1858), Spanischer Blumenverkäufer (1860), Rettung vor dem Sturme, Wilddiebe in der Klemme, Alhambra, Jagd im Hochlande (1867), Verwundetes Windspiel (1868), Hirsch in der Noth (1869) u. s. w. Gegenwärtig ist A. der angesehenste Thiermaler in England; doch steht er Landseer nach, der ihn namentlich im Ausdruck der Thiere und der Lebendigkeit ihrer Bewegungen übertrifft. A. hat auf verschiedenen grossen Ausstellungen Auszeichnungen erhalten.

Notizen von H. A. Müller.

Sidney Colvin.

a) Von ihm radirt:

1) Jagdhund, ein geschossenes Rebhuhn findend, das in Gras und Zweigen theilweise versteckt ist. Br. 227 mill., h. 164.

2) The Shepherd's Revenge. Ein Wolf lässt ein getödtetes Schaf fahren, indem ihn in die Schulter ein Pfeil trifft, den ein Schäfer, der in der Ferne mit seinem Hunde sichtbar ist, abgeschossen hat. Br. 290 mill., h. 215.

3) Waiting for Help. Deer-stalking. Zwei Hetzhunde an der Koppel bewachen einen todten Hirsch, der von ihrem Herrn geschossen worden. Br. 307 mill., h. 217.

4) Highland Shepherd. Ein alter schottischer Schäfer liegt, eine Pfeife rauchend und in seinen Plaid eingewickelt, hinter einem Felsen, um sich vor dem Wind zu schützen; sein Hund sitzt ihm zur Seite. Br. 223 mill., h. 175.

5) Ploughing in the Spring. Aussicht vom Rand eines Hügels, ein Mann treibt seinen von zwei Pferden gezogenen Pflug nach vorn, ein anderes Paar Pferde ebenfalls pflügend in der Ferne. Br. 225 mill., h. 177.

6) Interrupted meal. Wolf, im Begriff ein Schaf zu verzehren, wird daran von zwei über ihm kreisenden Adlern verhindert, gegen die er knurrend seinen Kopf wendet. H. 250 mill., br. 174.

7) Retriever and Hare. Hund mit seinem Kopfe nach Vorn stehend, im Maul den noch lebendigen Hasen, wie wenn er auf seines Herrn Ruf wartete. H. 250 mill., br. 175.

8) Death of the Stag. Zwei Darstellungen auf einem Bl. Oben: Das sterbende Thier auf seinen Vorderbeinen vor Erschöpfung zusammenbrechend. Unten: Es liegt todt auf dem Rasen mit ausgestreckten Gliedern. H. 304 millim., br. 216.

9) Ein Schäfer von seinem Hunde begleitet ruht unter den Aesten einer Eiche aus; um ihn zerstreut seine Heerde. Rechts führt ein Fussweg an einigen Bäumen vorbei. Radirt für die Londoner Art-Union. Br. 254 mill., h. 176.

10) The Sea Shore. Das Meeresufer. Der aufgehende Mond erhellt einen schwerbewölkten Himmel; zwei Möven sitzen auf einer Sandbank im Vordergrunde, während eine dritte ihnen zufliegt. Radirt für die Londoner Art-Union. 1870. Br. 250 mill., h. 173.

11) Highland Sheep. Ueber einem See fliegt eine Vögelschaar; ein Schaf mit zwei Lämmern stehen auf einer Erhöhung im Vordergrunde. Rad. für die Londoner Art-Union 1871. Br. 228 mill., h. 150.

12) Der Park. 1865. Br. 213 mill., h. 177. In: Selection of Etchings by the Etching Club.

13) Sleepest or wakest thou? King Lear. Act 3. Scene 6. Schlafender Schäfer und Schlafender Hund. 1843. Zwei Stücke auf einem Bl. H. 306 mill., br. 214. In: Sheakespeare's Songs illustrated by the Etching Club. Taf. 10.

14) Winters Song. Lovers labour lost. Eine Eule auf dem Ast eines Baumes. 1843. H. 306 mill., br. 214. Auf einem Bl. mit einer Radirung von

C. W. Cope. In: Shakespeare's Songs illustrated by the Etching Club. Taf. 18.
15) The Sentinel. Ein Hirsch mit erhobenem Kopfe aufhorchend. Br. 215 mill., h. 152. Radirt für die Londoner Art-Union. 1857. No. 8.
16) Fellow-Commoners. Br. 216 mill., h. 125. Rad. für die Londoner Art-Union. 1857. No. 18.

G. W. Reid.

a) Nach ihm gestochen:

1) Waiting for help. Gest. von Fred. Bacon. gr. qu. Fol.
2) The Shot. Die Hirschjagd. Gest. von Fred. Bacon. gr. qu. Fol.
3) The Chase. Gest. von W. H. Simmons. Gegenstück zum Vorigen. gr. qu. Fol.
4) Huntsman and Hounds. Gest. von Th. Barlow. gr. Fol.
5) The Death of the Fox. Gest. von Th. Barlow. Imp. qu. Fol.
6—11) Shooting. 6 Bll. 1) Grouse. 2) Partridge. 3) Pheasant. 4) Duck. 5) Rabbit. 6) Lunch. Gest. von Th. Barlow. gr. Fol.
12) The Earl of Sefton. Nach Ansdell und Westcott. Gest. von Bellin. gr. Fol.
13) The Gardener's Daughter. Gest. von J. Chant. 1858. gr. qu. Fol.
14) Windhund und todter Hase. Cerito. Gest. von G. Fr. Cooke. Roy. qu. Fol.
15) Zwei Hunde. Gest. von G. Fr. Cooke. Gegenstück. Desgl.
16) The Wayside in Andalusia. Guitarrespielerin auf einem Saumthiere. Gem. von Ansdell und J. Phillip. Gest. von A. Cousen. Fol. Im Art-Journal 1868.
17) In the pasture. Gest. von C. Cousen. Fol. Im Art-Journal 1869.
18) The Highland Keeper's Daughter. Gest. von C. Cousen. Fol. Art-Journal 1871.
19—24) 6 Bll.: Deer Stalking incident near Balmoral. Hirschjagd im schottischen Hochlande. Gest. von Bacon, W. F. Davey, Simmons u. Anderen. Roy. qu. Fol.
25) The wounded Hound. Gest. von Davey. Roy. qu. Fol.
26) A Friend in Need. Gest. von Davey. Roy. qu. Fol.
27) A faithful Guardian of the British Isles. Gest. von Davey. Roy. qu. Fol.
28) The hunted Slaves. Gest. von Charl G. Lewis. 1865. gr. qu. Fol.
29) Rescued. Gest. von Ch. G. Lewis. 1867. gr. qu. Fol.
30—33) Sheep Farming in the Highlands. 4 Bll. Gest. von Ch. G. Lewis. 1864. Mezzotinto. Roy. qu. Fol.
1) Shearing. 2) Washing. 3) Picking out the Lambs. 4) Going to Market.
34) On the look-out. Gest. von Lucas. Roy. qu. Fol.
35—36) 2 Bll. 1) Happy Mothers. 2) Startled Twins. Gest. von Edw. Mitchell. gr. qu. Fol.
37) The lost Shepherd. Gest. von Charles Mottram. 1867.
38—42) 5 Bll. British Sports. gr. qu. Fol.
1) Hunting. The death of the Fox. Gest. von Stackpoole. 2) Grouse Shooting. Waiting for the Game. Gest. von G. Patterson. 3) Luncheon on the Moors. Gest. von G. Patterson. 4) Fishing. Gaffing a Salmon. Gest. von W. H. Simmons. 5) Deer Stalking. Examining the Ground. Gest. von Lucas.
43) Der Graf von Leicester. Gest. von S. W. Reynolds. Fol.
44) The County Meeting of the Royal Agricultural Society of England. (In Bristol.) Gest. von S. W. Reynolds. Friesförmig. gr. qu. Fol.
45) The Caledonian County Meeting. Gest. von S. W. Reynolds. gr. qu. Fol.
46) The Waterloo County Meeting. Gest. von S. W. Reynolds. gr. qu. Fol.

No. 47—60 gest. von M. T. Ryall.

47—53) 7 Bll. Dogs and their Game. Das 7. Bl. von Hacker. qu. Fol.
54) Just caught. Fuchs mit erbeuteter Ente im Maule. gr. qu. Fol.
55) Fight for the Standard at Waterloo. Roy. Fol.
56) The Combat. Zwei kämpfende Hirsche. Roy. qu. Fol.
57) The Death of the Stag. Verendender und von Hunden überfallener Hirsch. Roy. qu. Fol.
58) The Halte. Abgestiegener Jäger mit einem Mädchen sprechend. Gemalt von Ansdell u. W. P. Frith. Roy. Fol.
59) Baiting the Horse. Nach denselben. gr. qu. Fol.
60) The Keeper's Daughter. Nach denselben. Publizirt von der Art-Union. gr. qu. Fol.
61) The Forester's Daughter. Nach denselben. Gest. von W. Hall. 1864. gr. qu. Fol.
62) Buy a Dog Ma'am? Gest. von Stackpoole. gr. qu. Fol.
63) The English Game Keeper. Gest. von demselben. Roy. Fol.
64) The Scotch Game Keeper. Gest. von demselben. Roy. Fol.
65) Return from Grouse shooting. Earl of Sefton and family. Gest. von W. H. Simmons. 1857. gr. Fol.
66) A Dog Duke, or a friend in need. Gest. von Wass. gr. Fol.
67) Crossing the Ford. Von Ansdell u. Creswick gemalt. Gest. von James T. Willmore. Roy. qu. Fol.
68) Rabbit Warren. Aus dem Sporting Magazine. gr. qu. 4.
69) Dog and Duck. Wie das Vorige. gr. qu. 4.

b) Nach ihm lithographirt:

70) The Marquis of Breadelbane's Deer Forest. Aus Lawson's Scotland delineated. 1852. Lith. von W. Gauri. qu. Fol.
71) Ein Jägerbursche mit todtem Geflügel und zwei Hunden. 1853. Englischer Farbendruck von V. Brooks. Fol.
72—73) 2 Bll. 1) Der englische Förster. 2) Der schottische Wildhüter. Lith. von Jab. Fol.
74) Ein Wildhüter über einen Pfosten blickend. Chromolithogr. Fol.
75) Mädchen mit Schwarzwildpret. Chromolithogr. Fol. Gegenstücke.

c) Nach ihm in Holz geschnitten:

No. 76—77 zu Byron's Childe Harold.

76) How carol's now the lusty Muleteer? Geschnitten von W. J. Green für die Art-Union. 1855. kl. qu. 8.
77) Then to the dogs resign the unburied slain. Geschn. von Dalziel. Art-Union. 1858. qu. 8.

78) The successful Deer-Stalkers. 4. Illustrated London News. 1849.
79) Sheep washing, Isle of Skye, Glen Sligisham. Von der Ausstellung der k. Akademie. gr. qu. 4. Illustrated London News. 1852.
80) Ein Eseltreiber unterhält sich mit einem Mädchen, während seine Thiere saufen. Auf den Stock gez. von Beech, geschn. von H. D. Lindon. qu. Fol. Illustrated London News. 1858. No. 908.

d) Nach seinen Originalgemälden photographirt von Marion & Son:

81) The dead Ram. Fol.
82) Crossing the Moor. qu. Fol.
83) Dog and Duck. qu. Fol.
84) Return from the Fells. qu. Fol.
85) Gipsy's Encampment. Fol.
86) A Dog's Head. Fol.
87) Surprised. 2 Bll. Fol.
88) The Death of the Fox. qu. Fol.
s. No. 5 oben.
89) Grouse Shooting. qu. Fol.
s. No. 2 oben.
90) Huntsman and Hounds. qu. Fol.
s. No. 4 oben.

G. W. Reid u. W. Engelmann.

Anse. Luggert van Anse, mittelmässiger Kupferstecher in Holland im Beginne des achtzehnten Jahrh.

1) LIERRE DESSECHE'. Jonas, chap. IV. kl. qu. 4. In: L'Histoire du vieux et du nouveau Testament etc. Par le Sieur de Royaumont Nouvelle Edition. Suivant la copie imprimée à Paris (Holland) 1712. Fol. Auf p. 341. Bez. Luggert van Anse Scup. (sic.)
Le Blanc hatte Huggert gelesen, woraus ein besonderer Stecher Huggert van Anse entstanden ist.
Ohne Zweifel gehören noch andere Bll. in diesem Werke dem Anse an.
2) Jonas aus dem Wallfisch an den Strand geworfen; im Hintergrunde wird er in das Meer gestürzt. Kleines Bl. Von Kramm. angeführt. Vielleicht das in dem genannten Werke vorkommende Bl.: Jonas in das Meer geworfen.
3) Biblische Vorstellung aus Samuel I. 5. L. van Anse Schulp. qu. 4.
Von Ottley, Notices, erwähnt. Vielleicht das Bl. in dem erwähnten Werk zu Sam. I. 5. IDOLE DE DRAGON.
Es scheint, dass diesen Bll. der Stechername beigefügt wurde. Die entsprechenden Bll. in dem Werke tragen ihn nicht. Die Titlevign. ist von B. Bernards nach J. Goeree's Zeichnung gest. Andere Bll. sind J F. bezeichnet.
4) Karte von Delfland. Verkleinerung der grossen Karte, die sich in Swanenburg und dem Rathhaus zu Delft befindet. Bez.: Volgens orden. van Kruikius (d. h. nach der Zeichn. von Kruikius, wol dem berühmten Ingenieur Nic. Cruiquius). L. van Anse, F. Doesburg, Jac. et Joan Deur en P. Ruyter schulp. gr. Fol.
s. Ottley, Notices. — Le Blanc, Manuel. — Kramm, De Levens etc. I. 19. II. 333. Aanhangsel p. 3.

W. Schmidt.

Anseele. François Anseele, Maler, geb. in Gent am 20. Okt. 1819, seinem bleibenden Aufenthalte. Er war Schüler der Akademie dieser Stadt und widmete sich dann der Malerei unter der Leitung des Peter van Hanselaer. Er stellte im Salon von Gent 1847, 1850, 1853, 1862, 1868, 1871 und im Salon von Brüssel 1869 Bildnisse aus. Von ihm sind auch die Darstellungen des Kreuzweges in der Kirche von Bouchaute.
s. Journal des Beaux-Arts. 1870. p. 160. — Kervyn de Volkaersbeke, Les Eglises de Gand. II. 154.

Alex. Pinchart.

Anselin. Jean-Louis Anselin, französischer Kupferstecher, geb. in Paris den 26. Mai 1754, † 15. März 1823, Schüler von Augustin de Saint-Aubin.
s. Huber u. Rost, Handbuch. V. — Le Blanc, Manuel. — Bellier, Dictionaire.

1) Le premier homme et la première femme. Nach Lebarbier ainé. 1808. Fol.
2) Le Satyre impatient. Nach Ph. Caresme. 1780. qu. Fol.
3) Anacréon. Nach J. B. Restout. 1793. qu. Fol.
4) Sabinus in seiner Zufluchtsstätte von Trajan's Soldaten entdeckt. Nach Taillasson. Kaltes akademisches Grabstichelprodukt. 1819. qu. Fol.
5) Die Belagerung von Calais. Nach J. S. Berthélemy. 1789. qu. Fol.
I. Vor der Schrift.
II. Mit der Schrift.
6) Molière liest seinen Tartüffe bei der Ninon de L'Enclos vor. Nach Monsiau. Mit einem Beiblatt, welches die Köpfe der abgebildeten Personen in Umrissen darstellt und namhaft macht. 1814. qu. Fol.
I. Mit den Namen des Malers und Stechers in angelegter Schrift. Links: Monsiau pinx.; rechts: Anselin del. et sculp.
II. Mit den Künstlernamen in vollendeter Schrift. Links: Peint par .... Monsiau; rechts: Gravé par J. L. Anselin, B[s] de Calais, d'après son dessin. Unterschrift: Molière lisant son Tartufe chez Ninon de Lenclos. Darunter das französische Lilienwappen, mit Attributen umgeben und mit der Unterschrift: A Paris chez l'auteur, rue de Savoie, No. 9. Links im Rande, mit der Nadel angerissen: ... de souscription.
III. Namen und Unterschrift wie im zweiten Plattenzustande; aber das Wappen ist ausgelöscht, und unter dem Stirnrande in der Mitte liest man: Déposée à la direction gén[le]. de l'Imp[ie]. et de la Lib[ie].
7) Trophime-Gérard, Graf und Marquis von Lally-Tolendal. Nach C. P. Verhulot (soll heissen Verhulst). Brustbild, $^3/_4$ rechts. Oval. 1819. Fol.
8) A. T. Hue, Marquis von Miromenil. Profil, links. Oval. 8.
9) Marquise von Pompadour, als Blumenmädchen, nach C. Vanloo. Halbe Figur, einen Hut auf dem Kopf, einen Korb mit Blumen am Arm und eine Blume in der linken Hand. Fol. Ein sehr gesuchtes Porträt. In Pariser Kupferstichauktionen habe ich Exemplare des ersten Plattenzustandes mit 150—200 Franken bezahlen sehen.
I. Unter dem Rahmen, in der Mitte, mit der Radirnadel angerissen: peint par C. Vanloo et gravé à l'eau forte par J. L. Anselin. Der Rand umher ist mit Nadelstrichelchen

betüpfelt von dem Künstler, der seine Nadel probirte.

II. Mit den Künstlernamen in vollendeter Schrift. Links: C. Vanloo pinxit; rechts: J. L. Anselin sc.

III. Mit der Unterschrift: La Belle Jardinière, Md. de Pompadour. A Paris chez Basan et Poignant etc. etc.

10) Das schlafende Kind. Nach Donato Creti. Es hält einen Apfel in der Hand. qu. Fol. Für das Musée français, von H. Laurent.

I. Vor aller Schrift.

II. Mit den Künstlernamen.

III. Mit diesen Namen und der Unterschrift: Un Enfant endormée.

IV. Mit dem Zusatz: Ecole italienne. 118. Ausserdem noch den Namen des Verlegers Danlos aîné und des Druckers Chardon aîné.

11) La parure naturelle. Nach C. Netscher. Fol.

12) La Coquette de village. Nach Saint-Quentin. Halbe Figur in einem Oval. Fol.

13) Vous avez la clef, mais il a trouvé la serrure. Nach A. Borel. Fol.

14) La Faute est faite, permettez qu'il la répare. Nach A. Borel. Fol. Seitenstück zum vorhergehenden Bl.

15) La méprise. Nacktes Mädchen mit der Katze. Monchet p. gr. Fol.

16) Vignetten für eine Ausgabe von Rousseau's sämmtlichen Werken.

17) Platten für eine Ausgabe mit Kupfern von Delille's Gedicht La Pitié. Paris An X = 1802. gr. in — 18.

18) Platten für eine Ausgabe mit Kupfern von Michaud's Gedicht: Le Printemps d'un proscrit. 8.

E. Kolloff.

Ansell. Charles Ansell, Figuren- und Pferdemaler zu London in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh.

1) The Wedding Ring. Ansell del. Edd Scott sculps. 1787. Oval. Fol. Punktirt.

2) The Valentine. Ansell del. Edd Scott sculps. 1787. Oval. Fol. Punktirt.

3—4) 2 Bll. Russia und France. Volksgruppen nach Thompson's Herbst und Winter. W. Nutter sc. Oval. 4.

5—10) Leben und Tod eines Rennpferdes. 6 Bll. Gest. von Francis Jukes. 1784. qu. Oval. Tuschmanier.

No. 11—17 von P. W. Tomkins in Punktirmanier.

11) Arthur and Emeline. Rund. Fol.

12) Rozina. Rund. Fol.

13) The poor Soldier. Published Jany. 24th. 1786 etc. Rund. Fol.

14) Comme on se chauffe à la Française. Oval. Fol.

15) Comme on se chauffe à l'Anglaise. Oval. Fol.

16—17) Dressing Room à la Française u. Dressing Room à l'Anglaise. J. Russell u. Ch. Ansell del. 1789. Oval. Fol.

s. Kataloge Winckler, Brandes, Otto. — Füssli, Neue Zusätze.

W. Engelmann.

Anselmi. Michelangelo Anselmi, auch Michelangelo da Lucca und noch häufiger Michelangelo da Siena genannt, Maler, 1491 zu Lucca geb., † 1554 zu Parma. Vasari bezeichnet ihn irrthümlich als »Sienesen dem Herkommen nach, aber Parmesaner geworden«. Seine Familie war längst in Parma ansässig gewesen, und sein Vater Antonio hatte nur zeitweilig, des Landes verwiesen, in Lucca eine Zuflucht gefunden, wo denn auch Michelangelo geb. wurde. Von Lucca zog der Vater bald nach 1500 mit seinen beiden Söhnen, von denen der Eine, Paolino, Färber war, nach Siena; hier machte unser Meister, wie es heisst in der Werkstatt des Soddoma, seine Lehrjahre durch und blieb er auch wol noch, als der Vater 1505 nach Parma zurückkehrte. In jenen Jahren malte er eine Heimsuchung für die Brüderschaft von Fontegiusta, die übrigens keineswegs zu seinen besten Werken gehört. Kurz nach 1516, doch bereits als selbständiger Künstler, scheint er nach Parma gekommen zu sein, wo er dann allerdings den bedeutenden Einfluss des Correggio erfuhr. Zunächst war er daselbst für die Kirche und das Kloster von S. Giovanni Evangelista thätig und malte ausser verschiedenen noch erhaltenen Fresken (aus der Legende der Apostel Petrus und Paulus u. s. w.) auch ein an Ort und Stelle noch befindliches Oelbild: die tüchtige lebensgrosse Figur eines kreuztragenden Christus. Von ihm sind ferner in derselben Kirche die Arabesken an der Wölbung des Hauptschiffes, während die Friese und Kandelaber (an den Pilastern u. s. f.) nach den Zeichnungen Correggio's von Rondani und Torelli ausgeführt sind.

Wahrscheinlich waren dies Anselmi's erste Arbeiten in Parma. Als dann im J. 1522 den angesehensten Künstlern der Stadt die malerische Ausstattung des Domes übertragen wurde, fiel auch ihm — neben Correggio, Parmigianino, Aless. Araldi und Franc. Rondani — ein Theil dieser Aufgabe zu. Die bezüglichen Verträge mit den Meistern sind im Domarchive noch erhalten (veröffentlicht bei Martini); derjenige mit Anselmi ist vom 21. Nov. 1522 und bestimmte als Preis für die Arbeit 200 Golddukaten, eine damals nicht unbeträchtliche Summe. A. hatte dafür die grosse Seitenkapelle (Capella Montini) neben der Kuppel auszumalen; doch kam die Ausführung erst nach 1548 zu Stande, nachdem am 14. Nov. dieses J. die Bauvorsteher mit dem Künstler sowol über jene Arbeit als über eine neu hinzukommende — die Ausmalung zweier Abtheilungen im Hauptschiffe — einen neuen Vertrag abgeschlossen hatten. Diese Fresken sind zwar noch vorhanden, aber sehr beschädigt, zudem diejenigen in der grossen Seitenkapelle von Ant. Bresciani im J. 1768 gänzlich erneuert. In derselben Kirche sind auch zwei Altartafeln von Anselmi, von denen wenigstens die eine, die hl. Agnes erscheint mit anderen hh. Jungfrauen ihren Angehörigen, weit früher gemalt war, da sie die Jahrzahl 1526 trägt; die andere, in einer Kapelle des Seitenschiffs nach Süden, stellt die Jungfrau mit dem Kinde und verschie-

denen Heiligen vor. Auch für andere Kirchen, wie für S. Francesco del Prato, das Oratorium della Concezione, S. Stefano und S. Pietro Martire, fertigte A. Wandgemälde und Oelbilder; seltener, scheint es, war er für Privatgebäude beschäftigt. Das Bild aus S. Stefano wurde im J. 1800 mit anderen Kunstschätzen als Kriegsbeute nach Paris geschleppt und ist auch dort geblieben (im Louvre): Madonna mit dem Kinde in einer Engelsglorie, von Johannes und dem hl. Stephan verehrt. Dieses Werk gilt mit Recht für eines der besten Staffeleibilder des Meisters; das Urtheil Waagen's, es sei nur eine geringe Nachahmung Correggio's, ist doch zu streng; es zeichnet sich durch eine warme und harmonische Färbung, sowie durch gefällige Anmuth in Madonna und Kind aus. Das Gemälde aus S. Pietro Martire, eine Kreuztragung (Gang zum Kalvarienberg), befindet sich jetzt in der Akademie zu Parma. Es hat eine Zeitlang für ein Originalwerk Correggio's gegolten, da es in der Weise dieses Meisters gemalt ist; aber die Härte der Formen, das Fratzenhafte des Ausdrucks, das Manierirte und Schwülstige in den Figuren, zeigt deutlich genug, dass wir hier nur einen Nachfolger des grossen Malers vor uns haben, wenn auch dem Kolorit eine schöne Wirkung nicht abzusprechen ist. — Im J. 1538 wurde Anselmi nach Busseto berufen, um für die Hauptkirche daselbst verschiedene Malereien auszuführen und insbesondere die Kapelle della Concezione mit Fresken zu schmücken. Den 10. Sept. wurde der Vertrag für diese Arbeit zu 60 Dukaten in Gold abgeschlossen; doch brachte der Meister die Ausführung erst im Herbste 1539 zu Ende. Später wurden diese Malereien bei einem Umbau der Kapelle übertüncht, und erst in unserem Jahrh., da man eine neue Bauveränderung vorhatte, entdeckte sie ein Maler Tagliasacchi und brachte sie wieder zum Vorschein: es sind die Kirchenväter vorgestellt, sinnend über das Geheimniss der Immaculata (wie sich aus Inschriften auf Tafeln ergibt), umgeben von anmuthigen Kindergruppen (an einem Pilaster die Inschrift: Anno MDXXXIX. Mense Septembris). Eine Fahne, welche A. für die Brüderschaft jener Kirche malte und die ihm mit 5 Dukaten bezahlt wurde, ist verschollen.

Eine nicht unbedeutende Arbeit, wieder für Parma, fiel ihm darauf im J. 1540 zu. Parmigianino hatte die von ihm begonnenen Wandmalereien in der Madonna della Steccata bei seinem Tode unvollendet hinterlassen; Anselmi wurde nun mit der weiteren Ausführung betraut und ihm insbesondere das grosse Fresko hinter dem Hauptaltar, die Krönung der Maria mit vielen Heiligen, Kirchenvätern und Engeln übertragen, wozu indessen nicht er, sondern Giulio Romano — nach Vertrag mit den Bauvorstehern der Kirche vom 14. März 1540 — den Entwurf und zwar in einer kleinen Aquarellzeichnung lieferte. A. führte die Malerei zur Zufriedenheit der Besteller aus. Noch ehe er damit ganz fertig geworden, wurde im Oktober 1548 ein neuer Vertrag mit ihm abgeschlossen, wonach er, ausser mehreren einzelnen Figuren und Ausbesserungen von solchen, die ihm früher nicht gelungen, sowie anderer, die Parmigianino vernachlässigt oder gar absichtlich verdorben, hauptsächlich eine Anbetung der Könige über dem Eingang der Steccata zu malen hatte. Dieses Werk, das zu den besten Fresken des Meisters gehört, hat insofern noch ein besonderes Interesse, als einer Ueberlieferung zu Parma zufolge der Künstler sich selber in dem Manne mit dem nach lombardischer Art voll angeordneten schwarzen Haar abgebildet hat. Indessen starb er über der Vollendung des Werkes, welche dann nach seinem Tode Bernardino Gatti übernahm, indem dieser namentlich die Verzierungen hinzufügte.

In der Zwischenzeit zwischen jener ersten und dieser letzten Malerei in der Steccata muss sich A. in Siena aufgehalten haben, da er daselbst im J. 1544, wie es scheint in bedrängter Lage, ein noch erhaltenes Bittgesuch an die Signoria von Siena richtet (s. Gaye). Darnach führte er noch den Beinamen Scalabrino (Schlaukopf), der sich übrigens öfters bei Künstlern findet. — Die zu Parma noch vorhandenen Werke des Künstlers haben wir fast alle angeführt; in der Akademie daselbst befindet sich noch eine hl. Familie mit der hl. Barbara, die ihm ebenfalls zugeschrieben wird. Ausserdem befindet sich von ihm ein gutes Altarbild zu Reggio in der Basilika S. Prospero: eine Taufe Christi mit vielen Figuren. — In auswärtigen Sammlungen scheint er, das im Louvre erwähnte Gemälde und eine Madonna mit dem Kinde in der Galerie Liechtenstein zu Wien ausgenommen, nicht vertreten zu sein. — Anselmi ist wie schon bemerkt im Wesentlichen Nachahmer des Correggio und als solcher unter den Künstlern der Nachblüte bemerkenswerth. Er versteht zumeist eine gewisse gefällige Anmuth zu erreichen und verbindet damit einen warmen Ton (besonders durch die Mannigfaltigkeit des von ihm angewendeten Roth), harmonische Gesammtwirkung und eine gediegene Ausführung; dagegen ist er in der Komposition meist überladen, in der Anordnung und Erfindung schwach, im Ausdruck geziert, in den Stellungen übertrieben und hart in den Umrissen. Unter seiner Hand erstarren gleichsam die zarten und beweglichen Typen des Correggio.

s. Vasari, ed. Le Monnier. XI. 246. — Affò, Il Parmigiano, Servitore di Piazza. — Gaye, Carteggio etc. II. p. 325. — Vitali, Pitture di Busseto. Parma 1819. pp. 23ff. — Gualandi, Memorie originali italiane etc. S. IV. 51—61. — Gualandi, Nuova Raccolta di Lettere etc. II. 1ff. — Bertoluzzi, Guida di Parma. — Malaspina, Nuova Guida di Parma. pp. 27. 31. 33. 47. 105. 157. — Campori, Gli artisti italiani etc. negli stati Estensi. — Carlo

d'Arco, Arte di Mantova. II. 127. — Martini, Correggio. pp. 175. 183.

Nach ihm gestochen:

1) Jungfrau mit dem Kinde, verehrt von Johannes dem Täufer und dem hl. Stephan. Nach dem Bilde im Louvre gest. von Landon in: Annales du Musée. I. Taf. 43. 8.
2) La B[ta]. Vergine col Bambino S. Giuseppe e S[ta]. Barbara con un Angelo. A. Rossena inc. Fol.
3) —— Dass. Photogr. von Naya in Venedig (1870). Fol.
4) La Vergine col Bambino S. Sebastiano e S. Giovanni Baptista con diversi Angeli. A. Rossena inc. Fol.
5) —— Dass. Photogr. von Naya in Venedig (1870). Fol.
No. 2 u. 4 in: Fiore della Ducale Galleria Parmense di P. Toschi e A. Isac. Parma 1826. In Umrissen.
6) Christus das Kreuz tragend. Tollite jugum etc. Ganze Figur. Nach dem Gemälde in S. Giovanni Evangelista zu Parma. Ed. Eichens sc. Toschi dir. 1831. gr. Fol.
7) Büste des Kindes Jesu. Petit Jésus. G. Reverdin del. J. Mecon sc. Fol.

Notizen von Mündler.

*

Anselmi. Giacomo (Giangiacomo) Anselmi, Maler von Bergamo, wahrscheinlich um 1560 geb. und vielleicht Schüler von Enea Salmeggia, da er mit diesem einige Verwandtschaft zeigt. Nicht von Bedeutung, ist der ausserhalb Bergamo unbekannte Meister von Einigen doch allzugering geschätzt worden; sein noch erhaltenes Bild in der kleinen Kirche von Sudornó, Madonna mit dem Kinde zwischen den knienden hh. Joseph und Carlo, unter einem von zwei nackten Engeln gehaltenen Zelttuch, ist zwar hart und gewöhnlich in den Typen der Heiligen, aber von einer gewissen Anmuth in Jungfrau und Kind, welche an die Einfachheit der älteren Meister erinnert. Es ist bez.: Jacobus D. Anselmis pingebat 1597. — Eine eigenthümliche Berühmtheit hat in Bergamo ein anderes Bild des Künstlers erlangt, indem sich eine Wundersage daran knüpfte. A. hatte 1598 an einem Hause in dem Borgo S. Caterina, wo er wohnte — daher vielleicht an seinem eigenen Hause — eine Pietà gemalt; da, am 18. Aug. 1602, soll auf dem Bilde am hellen Mittag ein leuchtender Stern erschienen sein und zugleich jenes, das durch die Witterungseinflüsse beschädigt war, seine ursprüngliche Frische wieder erhalten haben. Und da nun das Bild weiterhin wolthätige Wunder verrichtete, wurde ihm zu Ehren ein Kirchlein erbaut, wohin es dann in feierlichem Aufzuge, nachdem man es von der Mauer herabgenommen, gebracht wurde. Auch heutzutage wird es noch heilig gehalten. Ob der Künstler selber den frommen Betrug mit veranlasst hatte?

s. Calvi, Effemeride Sacro-profane di Bergamo. Milano 1676. — Tassi, Vite de' Pittori etc. Bergamaschi. I. 187. — Carlo Marenzi, La Pittura in Bergamo. Bergamo 1822. — Locatelli, Illustri Bergamaschi. Bergamo 1869. II. 388—391. — Pasta, Le Pitture notabili di Bergamo, 1775, erwähnt des Meisters nicht.

Notizen von Alex. Pinchart.

*

Anselmi. Giorgio Anselmi, Maler, geb. zu Verona 1723, † 1797, Schüler des Balestra. Er war besonders als Freskomaler in Mantua und Verona thätig und wenn auch gewöhnlich in der Erfindung, nachlässig in der Zeichnung, doch gewandt in der dekorativen Ausstattung grosser Räume sowie wirksam und harmonisch im Kolorit. Sein Hauptwerk war die Ausmalung der Kuppel von S. Andrea in Mantua, die freilich zu dem klassischen Charakter der von L. B. Alberti erbauten Kirche nicht passte, aber ihrer Zeit vielen Beifall fand: sie stellt inmitten der Schaaren der Patriarchen, Propheten und Heiligen die Stadt Mantua unter der Gestalt einer königlichen Frau vor, welche die Schaale mit dem hl. Blute hält (die Reliquie desselben wird in dieser Kirche verehrt). Auch die Malerei in der Wölbung des Chors, das Martyrium des Apostels Andreas, ist von Anselmi, sowie auch einige der kleinen Fresken über den Thüren der Kirche. Ferner malte er 1775 in einer Galerie des herzoglichen Palastes sämmtliche Flüsse des Gebietes von Mantua in allegorischen Figuren; diese Darstellungen in der davon benannten Galleria dei Fiumi sind noch erhalten (s. unten). — Wenig ist von den Werken des Meisters in seiner Vaterstadt Verona geblieben: einige Fresken in den Häusern Salvetti und Erbisti (wenigstens 1820 noch erhalten) und namentlich in der Kirche S. Zeno das Altarbild mit dem Abendmahl.

s. Susani, Nuovo Prospetto etc. di Mantova. pp. 15. 117. 122. 123. — Persico, Descrizione di Verona. I. 54. 200. — Bernasconi, Studj etc. p. 378. — Carlo d'Arco, Arte di Mantova. II. 208. 209.

*

Nach ihm gestochen u. photographirt:

1) Hl. Familie. Nach einer Handzeichn. sonst in der Sammlung des Geheimraths Klein zu Mannheim. Gest. in Tuschmanier, braun gedr., von F. Bissel. kl. Fol.
2—3) 2 Bll. Il Fiume Po — Il Fiume Mincio. Nach den Fresken im Palazzo Ducale zu Mantua photogr. von C. Naya zu Venedig (1870). qu. Fol.

s. Weigel, Die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen.

W. Engelmann.

Anselmo. Anselmo oder Anselmus: Bei den Nachforschungen darüber, wer der Maler Anselmo, den man für einen Flamänder hält, gewesen, traf ich zu meinem Erstaunen den Namen Gabriel Anselmus im Buche der Lukasgilde von Brüssel, wo er am 24. Jan. 1641 als Schüler des Peter Van der Borcht eingetragen erscheint. Er war damals etwas über 18 Jahre alt, da er, wie ich weiter gefunden, am 8. Sept.

1622 in der Kirche S. Jakob am Caudenberg getauft worden. Das Pfarrregister nennt ihn Sohn des Heinrich Anselmi und der Katharina Dermondt. Da nun weitere Untersuchungen ergeben, dass sich der Name Anselmus weder unter den Meisternamen von Brüssel, noch in den Sterberegistern findet, die ich bis zum J. 1725 verglichen habe, dass ferner kein ähnlicher Name in den Registern der Künstlergilden von Antwerpen, Brügge, Tournai etc. vorkommt, so bin ich überzeugt, dass Gabriel Anselmus oder Anselmo jener junge zu Neapel so frühzeitig gestorbene Künstler ist. Diejenigen aber, die in der italienischen Form Anselmo einen Vornamen zu finden meinen, kann ich versichern, dass ihn in den ebengenannten Registern zu jener Zeit, da unser Künstler lebte, Niemand getragen hat.

Man weiss von A. nichts weiter, als dass er in Neapel Schüler des Luca Giordano gewesen und zwar, wie wir annehmen müssen, um 1655—1660. Die Biographen des Luca Giordano berichten, dass A. dessen Manier mit vielem Glück nachgeahmt, er zahlreiche Werke seines Lehrers für verschiedene Private kopirt habe. Einige dieser Kopien, die Giordano mit eigener Hand übergangen, haben sogar für Werke des Meisters gegolten. A. wurde in der Kraft seiner Jahre, als er eben in dieser Weise stark beschäftigt war und in seine Heimat zurückzukehren gedachte, durch den Tod dahingerafft. Unter denen, welche Giordano's Talent sehr schätzten und ihm zahlreiche Aufträge gaben, sind zwei reiche in Neapel ansässige Flamänder zu nennen, Gaspar Romer und Ferdinand Van den Eynden; sie werden wahrscheinlich auch Anselmo beschäftigt haben.

s. Bellori, Le Vite de' Pittori etc. moderni. p. 389. — B. de Dominici, Vite de' Pittori etc. Napoletani 1742. I. 403. 444.

Alex. Pinchart.

Anselmus. Anselmus nennt sich der Verfertiger der noch sichtbaren Reliefs an zwei Pilaster-Kapitellen der Porta Romana zu Mailand. Dieses Doppelthor, von dem die eine Hälfte vermauert und zum Theil in einem späteren Bau versteckt ist, die andere dagegen noch als Durchgang dient, gehört zu den Befestigungen, welche die Mailänder anlegten, als sie 1167 nach fünfjähriger Verbannung in ihre Stadt zurückgekehrt waren. Das äusserst rohe Bildwerk — jetzt in die Mauer eines Hauses nahe beim Naviglio, in der zur Porta Romana führenden Strasse, eingelassen — stellt auf dem einen Pfeiler dar, wie die Mailänder von Kriegern aus Cremona, Brescia und Bergamo unter Anführung eines Mönchs Jacobus zurückgeführt werden, und auf dem anderen, wie der hl. Ambrosius die Arianer und Juden aus Mailand vertreibt. Neben der ersten Darstellung kommt ferner eine schwer zu deutende Gruppe vor, welche die Begnadigung der Verbannten und durch einen Mann, der auf einem Löwen reitet und diesem in den Rachen greift, die gebändigte Wuth der Feinde anzudeuten scheint. Dieser Pfeiler enthält die Aufschrift: Hoc opus Anselmus formavit Dedalus ale. Dass der Bildhauer trotz seines Ungeschicks ein Dädalus genannt wird, kommt bekanntlich in jener Zeit auch auf anderen Inschriften vor. Zweifelhaft ist der Sinn des Wortes ale. Man hat es für einen Beinamen des Anselmus genommen, der dann ein Sohn eines Ala gewesen wäre. Andere wollten darin eine Beziehung auf den Flug des Dädalus finden. Jetzt nimmt man gewöhnlich an, dass die Inschrift hier nur verwittert sei, und anstatt ale gelesen werden müsse: alter. Von dem vermauerten dritten Kapitell gab Rosmini (s. die Literatur) die Zeichnung, aus der hervorgeht, dass hier die Rückkehr der Bürger in die Stadt dargestellt, und dass dieses Relief von einem anderen Meister, Namens Girardus, ausgeführt war. Es heisst ausdrücklich: Istud sculpsit opus Girardus pollice docto. Schnaase (Gesch. der bild. Künste. IV. II. 561) irrt also, wenn er Girardus de Castianego den Baumeister des Thores nennt. Noch ein anderes Relief befand sich früher an der Porta Romana und ist jetzt an dem Kanal neben der Brücke eingemauert. Es stellt eine Figur in Harnisch und Mantel und mit dem Bruchstück eines Szepters in der Rechten dar, welche über ein Ungeheuer wegschreitet. Wahrscheinlich ist Friedrich Barbarossa gemeint, wol aber nicht als Spottbild, wie Perkins glaubt, sondern als Darstellung eines siegreichen Fürsten. Ganz ähnliche Bilder in derselben ungeschickten Stellung kommen auch anderwärts vor, wo an Spottbilder nicht gedacht werden kann. Uebrigens haben diese Skulpturen, gleich anderen zu Modena, Verona und Lucca, nur als Zeugnisse des völligen Mangels an künstlerischem Geschick und höchstens als fast kindische Aeusserungen eines wieder erwachenden Kunstsinnes Werth.

Abbildungen bei: Séroux d'Agincourt, Histoire de l'Art par les Monumens, Sculpture. Taf. 26. No. 24—27. — Cicognara, Storia della Scultura. Taf. 7. — Rosmini, Storia di Milano. I. 192 (die drei Kapitelle). — Giulini, Memorie di Milano. Nuova Ed. III. 707—718 (daselbst auch die ausführlichste Beschreibung).

Vergl. auch Perkins, Italian Sculptors. p. 104.

Fr. W. Unger.

Anselmus. Anselmus de Campiliono, d. h. von Campione in der Diözes Como, schloss am 30. Nov. 1244 mit Albertus, dem Massarius oder Vorsteher des Dombaues zu Modena einen Vertrag, durch den er sich und seine Erben für ewige Zeiten verpflichtete, bei dem Bau des Domes gegen einen Sold von 6 Imperialen täglich in den Monaten Mai bis August, und um 5 in den übrigen Monaten zu arbeiten. Laut derselben Urkunde wurde nach dem Tode sowol des Anselmus, als des Massarius Albertus den Nach-

kommen des Anselmus, nämlich dem Meister Henricus, Sohn des Ottacius, eines Sohnes jenes Anselmus, und seinen Brüdern, den Meistern Albertus und Jacobus, abermals für sie und ihre Söhne, Erben und Nachfolger, die bei dem Dombau Meister sein würden, wegen der veränderten Verhältnisse der Lohn auf 8 und 6 Imperialen gesteigert. — Die plastischen Arbeiten dieser Künstler, insbesondere an der Kapelle des hl. Sakraments am Dome, und darunter die bedeutendste derselben, das Basrelief des letzten Abendmahls von der Hand des Anselmo, sind ziemlich roh und leblos, steif in der Bildung der Formen und schwach im Ausdruck; sie stehen unter den Werken des Zeitgenossen Benedetto Antelami und selbst unter denen der toskanischen Bildhauer vor Nicola Pisano.

Uebrigens sehen wir hier, wie öfter das Gewerbe der Steinmetzen, das damals die Baumeister und Bildhauer lieferte, nicht nur länger als ein Jahrh. und durch mehrere Generationen sich in einer Familie vererben, sondern auch dieses Vererben als selbstverständlich in den Bauverträgen voraussetzen. Auch ist hier ein Beispiel, wie insbesondere Como und seine Umgegend die Bauleute und Steinmetze für Italien überhaupt lieferte. — Ueber Enrico da Campione s. Enrico.

s. Tiraboschi, Memorie storiche di Modena V. cod. dipl. No. 824. — Campori, Artisti Estensi etc. pp. 116. 117. — Borghi, Duomo di Modena. p. 79. — Perkins, Italian Sculptors. p. 106.

Fr. W. Unger.

Ansgis. Ansgis oder Ansegisus, Abt zu Fontanellum oder St. Wandrille von 823 bis 833, wird von Einigen ohne allen Grund für den Baumeister des Münsters zu Aachen ausgegeben, das Karl der Grosse schon in den Jahren 796 bis 804 aufführen liess. Die Chronik von Fontanellum (Pertz, Mon. Hist. Germ. 2, 270—301) weiss nichts von einer solchen Thätigkeit desselben, und selbst aus dem Berichte über die prachtvolle Vergrösserung und Ausstattung seines Klosters geht nicht hervor, dass Ansgis dabei persönlich in künstlerischer Weise sich betheiligt hätte. Daher ist auch kaum anzunehmen, dass, wie Schnaase meint, Ansgis Leiter der Künstlerwerkstätten im Palast zu Aachen, unter Oberleitung Einhard's, gewesen sei. A. war Exactor operum regalium im königl. Palaste zu Aachen zur Zeit des Abtes Einhard. Die Pflichten dieses Amtes, das sonst nicht vorkommt, lassen sich nicht genau ermitteln. Allein Exactor ist stets ein Erheber von Abgaben, und auch hier kann es nur ein Finanzbeamter sein. In der That rühmen die Gesta abbatum Fontan. (s. Literatur) ausdrücklich die Thätigkeit des Ansgis in ökonomischen Angelegenheiten, dagegen wird nirgends erwähnt, dass er in den Künsten erfahren gewesen sei, was der Chronist des Klosters, der von ihm und seinen Verdiensten sehr ausführlich redet, gewiss nicht mit Stillschweigen übergangen haben würde.

s. Gesta Abbatum Fontanell. in: Pertz, Mon. Germ. Hist. II. 270—301, insbes. 293. — Mertens in: Förster's Allgemeine Bauzeitung. 1840. p. 135. — Schnaase, Gesch. der bild. Künste. 2. Ausg. III. 539. 627.

Fr. W. Unger.

Ansiaux. Jean Joseph Eléonore Antoine Ansiaux, Historienmaler, geb. zu Lüttich 1764, † 20. Okt. 1840 zu Paris, wo er weitaus die meiste Zeit seines Lebens thätig war. Entsprossen aus einer angesehenen Juristenfamilie, sollte er demselben Berufe folgen und begann dazu seine Studien. Aber eine entschiedene Neigung trieb ihn in die Künstlerlaufbahn, und schon im Alter von 17 Jahren erhielt er vom Prinzen von Lüttich, der eine Maler-Akademie gestiftet hatte, die goldene Medaille für den ersten Zeichnungspreis. Er begab sich sodann nach Antwerpen, blieb jedoch nicht lange daselbst, sondern wandte sich zu seiner Ausbildung nach Paris. Dort beherrschten damals David, J. B. Regnault und François André Vincent die Kunst. Gemeinsam ist diesen das Streben nach einer ernsten Erneuerung der Malerei nach dem Vorbild der Antike; allein Vincent wollte doch auch das eigentlich Malerische beibehalten und behandelte daher mit einer gewissen Vorliebe farbenreiche Szenen aus der französischen Geschichte und sonst Stoffe von anmuthiger Wirkung. Diese freiere Richtung sagte dem jungen Ansiaux besonders zu und entsprach seiner Begabung. Er trat daher in das Atelier Vincent's ein und erhielt hier die Ausbildung, welche seine Laufbahn bestimmte. An einer akademischen Studienreise, die er beschlossen hatte, wurde er verhindert und suchte dafür an den unter Napoleon in Paris aufgehäuften Meisterwerken aller Länder seine Studien zu vollenden.

Sein gefälliges Talent und eine gewisse Gewandtheit der Behandlung, die ihm von Jugend auf eigen war, brachten ihn bald zu einem gewissen Ansehen. Auch er begann, wie die meisten seiner Zeitgenossen, mit klassischen Figuren (Sappho und Leda, im Salon von 1801), pflegte aber zugleich das Bildniss, und hatte mit demjenigen des Generals Kleber (in der Schlacht bei Heliopolis; zuerst 1799, dann im Salon 1804 wieder ausgestellt), wie auch mit anderen Porträts, worunter das des Generals Kellermann, in den nächsten Jahren einigen Erfolg. Auf einem neuen Felde zeigte er sich aber 1810 mit einem Bilde, das allgemeinen Beifall fand: Angelika und Medor, ihre Namenszüge in eine Baumrinde einschneidend (lebensgrosse Figuren). Hier verband sich die Anmuth jugendlicher halbverhüllter Körperformen mit einem gewissen romantischen Reiz, und das sagte dem Geschmacke jener Zeit zu, die sich beeilte, aus der klassischen Kälte der kaiserlichen Kunst zu der Ro-

mantik und ihren poetischen und lebenswärmeren Gestalten überzugehen. Seitdem fand der Maler immer lautere Anerkennung und einen anhaltenden Erfolg, ohne dass er indessen je für ein Talent ersten Ranges gegolten hätte. Den verschiedenen Strömungen, welche den Gang der modernen französischen Malereien bezeichnen, folgte er immer bis zu einem gewissen Grade, indem er zugleich den neuen Anforderungen der leitenden Kreise und des Publikums sich anzupassen suchte. Er war unter den Ersten, welche der Restauration und ihrer kirchlichen Richtung ihre Kunst zur Verfügung stellten. Schon 1812, als Heiligenbilder noch sehr zu den Seltenheiten gehörten, stellte er eine Himmelfahrt Mariä aus, der 1812 und 1814 eine Auferstehung und eine Bekehrung des hl. Paulus folgten (beide jetzt in der Kathedrale zu Lüttich). Daneben aber begann er interessante sittenbildliche Episoden aus der französischen Geschichte zu schildern (so z. B. den Kardinal Richelieu, wie er den Maler Poussin Ludwig XIII. vorstellt, im Salon von 1817, jetzt im Museum von Bordeaux), zu der man damals besonders gern zurückkehrte, während er andererseits doch auch nicht versäumte, von Zeit zu Zeit jugendlich schöne Gestalten der antiken Mythe und der romantischen Poesie mit einem zahmen Anflug pikanter Sinnlichkeit darzustellen (Rinald und Armida, 1817, Amor's Erziehung, Urtheil des Paris, Nymphe der Diana, im Salon von 1819). So verstand der Künstler in allen Gattungen gefällige Bilder zu Stande zu bringen und sich doch auch den Beifall eines ernsteren Publikums zu erhalten, wie ihn denn sogar das Institut empfahl und er in Folge dessen für die Regierung Die Rückkehr des verlorenen Sohnes (1819, jetzt im Stadthause zu Lüttich) zu malen hatte.

Er wandte sich übrigens in der Folgezeit mehr und mehr der religiösen Malerei zu; eine Anzahl dieser Gemälde aus den späteren Jahren finden sich in Kirchen von Paris und in der Provinz. Davon nennen wir noch: Predigt des hl. Paulus zu Athen in St. Etienne du Mont zu Paris, Die Geisselung Christi in der Kathedrale zu Metz, Die Anbetung der Könige in der Kathedrale zu Mans, Auferstehung Christi in der Kathedrale zu Arras, Aufrichtung des Kreuzes in der Kathedrale zu Angers (1827), Kreuzigung in der Kirche St. Germain en Laye (1828), Himmelfahrt Mariä in der Kirche zu Lône (Dep. Aine, 1835). Zwei Bilder von ihm (aus dem Salon von 1822), Hl. Johannes, den Herodes tadelnd und Die Auffindung Mosis, sind in dem Museum zu Lille. Welcher Art indessen auch die Gegenstände seiner Bilder sein mochten, er blieb immer jener zahmen, mittleren und akademischen Darstellungsweise getreu, welche Zeichnung und Komposition nach gewissen Regeln durchzubilden suchte und im Kolorit mit einer angenehmen hellen und kühlen Färbung (ohne allen malerischen Charakter) sich begnügte.

s. Landon, Nouvelles des Arts. IV. 152. — Ders., Almanach des Beaux-Arts. 1803. — Ders., Annales du Musée. Salons von 1810, 1814, 1817, 1819, 1821, 1822. — Morgenblatt, Stuttgart 1812. pp. 1096. 1128. — Gabet, Dictionnaire des Artistes de l'Ecole Française. — Comte de Becdelièvre, Biographie Liégeoise. Liége 1837. II. 555. — J. Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. pp. 162. 174.

Notizen von A. Siret.

Nach ihm gestochen:

1) Rinaldo und Armida. Gest. von J. M. Gudin. Fol.
2) Le départ du messager d'amour. Gest. von L. F. Mariage.
3) Le retour du messager d'amour. Gest. von Dems. Gegenstück zum vorigen.
4) W. Woodville, Arzt, Botaniker. 1752—1805. Kniest. Gest. von Perrot. Roy. Fol.
5) Angelika und Medor (1810), Himmelfahrt Mariä (1812), Bekehrung des hl. Paulus (1814), Rinaldo und Armida, Kardinal Richelieu und Poussin (beide 1817), Der verlorene Sohn (1819), Hl. Johannes und Herodes (1822): im Umriss abgebildet bei Landon, Annales du Musée, in den Salons der betr. Jahrgänge.

W. Engelmann.

Anspach. J. Anspach, Maler und Stecher in Krayon-Manier, in Deutschland geb. Gegen Ende des 18. und den Anfang des 19. Jahrh. hielt er sich in den Niederlanden bald da, bald dort auf und malte viele Bildnisse in Pastell; später kam er nach Paris. Seine Bildnisse fanden in den Niederlanden Beifall und sollen recht ähnlich sein.

a) Von ihm gestochen nach G. Reverdin:

1) Antinous. 2) Apollon. 3) A^{l}. Carrache. 4) Raphael. Fol.

b) Nach ihm gestochen:

1) Henr. Hoogeveen, Philolog und Dichter. † 1791, 79 Jahr alt. Brustb. nach links mit Perücke. Oval. P. de Mare sculp. 4.
2) Willem de Vos, Mennonitenprediger zu Amsterdam. † 1828, alt 83 Jahre. Brustbild nach links mit Perücke. Oval. R. Vinkeles sculp. 4.

s. Le Blanc, Manuel. — Kramm, De Levens etc.

W. Schmidt.

Anspirger. Jakob Anton Anspirger, Maler um 1740.

Nach ihm gestochen:

Der Leichnam Jesu, beim Grabe von den Seinen beweint. Unten eine Legende des hl. Peregrinus. Anno Christi 1740. Fol.

Wessely.

Ansuino. Ansuino oder Ansovino von Forlì, einer der Schüler und Gehülfen des Squarcione von Padua, welche in dem Zeitraum von 1443—1460 die Kapelle S. Cristoforo in der Kirche S. Agostino degli Eremitani daselbst mit

Fresken aus der Legende der hh. Jakob und Christoph schmückten. Deren Hauptantheil gehört bekanntlich dem Mantegna an. Mit dem Namen des Ansuino — OPVS ANSVINI — ist die Darstellung des hl. Christoph bezeichnet, der in palastartiger Umgebung aufrecht stehend, den Palmbaum in der Hand, von dên heidnischen Kriegsknechten (die zu seiner Verfolgung ausgeschickt waren) verehrt wird. Zeichnung und Malerei haben die Züge der Paduaner Schule, bei diesem Meister flüssiger und lebendiger als bei den Gehülfen Bono und Zoppo, jedoch schwächer als bei Mantegna; sehr geschickt ist schon die perspektivische Behandlung der Architektur. Der Einfluss Donatello's ist auch bei ihm bemerklich, wie er überhaupt ein energisches Streben nach plastischer Durchbildung der Form verräth. Jene Inschrift ist nicht ganz unverdächtig; doch bezeugt schon der Anonymus des Morelli dass eine der Fresken in der benannten Kapelle von Ansuino da Forlì ist. — Wir haben nur noch diese einzige Spur von der Thätigkeit des Meisters; das Bildniss eines Mannes im Profil, das ihm im Museum Correr zu Venedig zugeschrieben wird, ist sicher nicht von ihm, sondern verräth die Hand eines Ferraresen, nach Crowe und Cavalcaselle wol diejenige des Baldassare Estense.

s. Notizia delle opere di disegno etc. p. 23. — Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in North Italy. I. 312—314. 374. 527.

*

Antaeos. Antaeos, Bildhauer um das J. 160 v. Chr. (Ol. 156). Plinius, XXXIV. 52.

B.

Antchius. Antchius von Köln, nach Franchetti (Duomo di Milano. p. 141) 1399 beim Dombau zu Mailand beschäftigt, ist wol kein anderer, als der Ancetus de Colonie, welchen Nava (Memorie e Documenti etc. p. 83) in der gleichen Eigenschaft anführt.

U.

Anteaume. Anteaume, Porzellanmaler, welcher unter den zwischen 1753 bis 1800 an der k. Fabrik zu Sevres beschäftigten Künstlern aufgeführt wird. Sein Fach war die Darstellung von Thieren und Landschaften, sein Zeichen ein Häuschen mit einigen Zaunpfählen.

s. W. Chaffers, Marks and Monograms. 3. Aufl. p. 454.

A. Ilg.

Antegnati. Matteo Antegnati, Bildhauer von Brescia, um die Mitte des 16. Jahrh. Wie urkundlich nachgewiesen worden, war er mit anderen Bildhauern, nämlich den beiden Fostinelli und Bissone (Beiname des Martino della Pesa), an der plastischen Ornamentation der Fassade von S. Maria dei Miracoli zu Brescia beschäftigt. Lokalschriftsteller von Brescia hielten diese Marmorreliefs für eine Arbeit des Prospero Bresciano und des Raffaello da Brescia; allein der Erstere war zu einer solchen nicht fähig und hatte ausserdem zeitlebens seinen Aufenthalt in Rom (s. den Art. Antichi), und vom Zweiten findet sich in den Urkunden des städtischen Archivs auch nicht die geringste Erwähnung. Jene Reliefs, insbesondere die Ornamentation der Pilaster, unterhöhlt gemeisselter Arabesken von höchst anmuthiger Zeichnung und der feinsten Modellirung und Ausführung, gehören zu dem Schönsten, was der Art die Hochrenaissance hervorgebracht hat. Es ist merkwürdig, dass vier Künstler, welche ein solches Werk zu entwerfen und zu vollenden im Stande waren, die also, wenn auch auf ihre Vaterstadt beschränkt, zu den tüchtigsten Meistern ihrer Zeit gehörten, sich in keinem Handbuche und in keiner Kunstgeschichte genannt finden; auch ältere Geschichtschreiber von Brescia erwähnen ihrer nicht, und erst Brognoli scheint in den zwanziger Jahren dieses Jahrh. ihre Namen als die Urheber jener schönen Arbeit gefunden zu haben. Damit haben wir die Gewissheit, dass die plastische Ornamentation an den Bauten der Hochrenaissance, welche Brescia auszeichnen, von einheimischen Künstlern herrührt, die wir in dieser Gattung ebenso hoch stellen müssen, wie die Lombardi und Sansovino zu Venedig.

Brognoli berichtet noch, dass die genannten Meister auch für die Fassade des Palazzo Municipale (Communale) thätig gewesen. Hier zeigen die Arabesken auf den Pilastern einen massigeren derberen Charakter, stehen aber doch mit jener Dekoration an S. Maria dei Miracoli in so naher Verwandtschaft, dass wir jener Nachricht des Brognoli Glauben schenken können. Allerdings wurde jener Palast schon 1508 begonnen; doch zog sich seine Ausführung und Vollendung durch lange Jahre hin (auch Jacopo Sansovino und Palladio arbeiteten noch daran), und jene Pilasterreliefs mögen erst etwa um 1530—1540 fertig geworden sein.

s. Chizzola, Le Pitture e Sculture di Brescia. p. 61. — Brognoli, Nuova Guida di Brescia. Brescia 1826. p. 141.

* *

Antelami. Magistri Antelami heissen in den Statuten von Genua (Statut. civil. reipubl. Genuens. Genua 1597. p. 159) Steinmetzen, fabri murarii, und sie kommen dort nach Fed. Oderici schon in einer Urkunde von 1181 und einem Urtheilsspruch von 1355 vor. Vermuthlich haben sie den Namen von dem Thale Antelamo, dessen Zimmerleute, carpentarii, in Folge einer Schenkung des Königs Liutprand, die 989 von Otto III. und 1033 von Konrad I. bestätigt wurde, dem Kloster S. Petri in coelo aureo zu Tessin dienstpflichtig waren. Eine Kolonie von dortigen Bauhandwerkern mag sich in Genua angesiedelt und eine Steinmetzenzunft gebildet haben, ähnlich wie anderwärts die magistri Comacini oder die longobardischen Steinmetzen, welche in Siena 1473 einen Vergleich mit den sienesischen Meistern über ihre Rechte schlossen (Milanesi,

Doc. Sen. I. 129), oder auch die flandrischen Tuchmacher in den deutschen Städten. Auch einzelne Steinmetzen aus Antelamo mögen hier und dort sich niedergelassen haben, ähnlich wie die zahlreichen Werkmeister aus Campiglione, und auf diese Weise konnte Antelamus zum Familiennamen werden. So mag es sich mit dem Benedictus Antelami in Parma (s. Benedictus) verhalten, da die Genitivform allerdings nicht auf seinen Geburtsort, sondern nur auf den Namen seines Vaters bezogen werden kann.

s. Muratori, Antiq. Rer. Ital. I. 597. V. 350. — Lopez, Il battisterio di Parma. p. 125. — Fed. Oderici, Il Battistero di Parma descritto da M. Lopez. Disp. II. p. 7. — Schnaase, Gesch. der bild. Künste. VII. 291.

Fr. W. Unger.

Antellotto. Braccioforte Antellotto, Goldschmied von Piacenza in der zweiten Hälfte des 14. und noch am Beginn des 15. Jahrh., der wegen der Feinheit seiner künstlerisch ausgeführten Arbeiten sehr gelobt wurde. Er scheint vielfach für den Erzbischof von Mailand thätig gewesen zu sein, der ihn voll von Geist, Einsicht, Verstand und Wissenschaft erklärt in Allem, was sich künstlerisch aus Gold und Silber, aus Erz, Marmor und Edelsteinen machen lasse. In einer alten Chronik von Monza (Muratori, Rerum Italicarum Scriptores XII.) wird berichtet, dass A. ausersehen wurde, um viele Geräthe, Reliquien, Gold- und Silbergefässe etc. herzustellen, und dass er sie dabei in eine schönere Form brachte. Wahrscheinlich stand der Meister schon im Uebergange zur Renaissance und fand solchen Beifall durch die Anmuth neuerer Formen und Ornamente. Nachweisbare Werke von ihm scheinen nicht erhalten zu sein.

s. Cicognara, Storia della scultura. II. 187.

Antem. H. van Antem, kommt als holländischer Seemaler öfters vor; jedoch liegt hierbei eine Verwechslung mit dem holländischen Seemaler H. van Anthonissen (s. diesen) vor. Dagegen ist (*nach Mittheil. von W. Bode*) in der Galerie von Prag ein Seesturm mit scheiternden Schiffen an einer Felsenküste A. V. ANTEM bezeichnet; die Behandlung sei von grosser Breite in einem braunen Tone, aber etwas roh, doch der A. van Antem jedenfalls dem Anthonissen überlegen. Uebrigens ist jene Lesart der Inschrift auf dem Prager Bilde nicht ganz sicher.

W. Schmidt.

Antenor, s. **Kritios.**

Antguers, französischer Stecher, s. **Autguers.**

Anthelmis. Matheus de Anthelmis, Maler, geb. in Venedig, lebte im J. 1402 in Ragusa und arbeitete daselbst für die Kirchen Ragusa's.

Kukuljević.

Anthemios. Anthemios aus Tralles in Lydien wurde vom Kaiser Justinian I. ausersehen, in Gemeinschaft mit Isidoros von Milet die in dem sogenannten Nika-Aufruhr 532 n. Chr. Geb. abgebrannte Kirche der hl. Sophia (d. i. der göttlichen Weisheit) in Konstantinopel in grösseren Verhältnissen wieder aufzubauen. Er hatte sich mit seinem Bruder Metrodoros, einem trefflichen Grammatiker, in der Hauptstadt niedergelassen, und letzterer unterrichtete hier vornehme junge Leute. Ein dritter Bruder, Olympios, war ein geschickter Jurist, und zwei andere, Dioscoros und Alexander, lebten als angesehene Aerzte in Tralles und Rom. Anthemios erwarb sich durch zahlreiche Erfindungen den Ruf des ersten Mechanikers seiner Zeit, und man erzählte als einen Beweis seiner Geschicklichkeit, dass er einen lästigen Nachbar durch Nachahmung von Erdbeben und Gewittern vertrieben habe. Von seiner Schrift über Paradoxien der Mechanik ist ein Fragment erhalten, das vier Probleme aus der Lehre von Hohlspiegeln behandelt (s. unten). Die vatikanische Bibliothek soll noch ein ungedrucktes Manuskript von ihm besitzen.

Die Sophienkirche war ursprünglich von Konstantin dem Grossen als vornehmste Kirche der von ihm gegründeten neuen Hauptstadt gebaut. Sie bildete mit dem kaiserlichen Palaste und dem Senatsgebäude die Umgebung des Augusteums, eines der schönsten Plätze der Stadt, und war mit dem Haupteingange des Palastes, der sogenannten ehernen Halle, Chalke, durch eine Säulenhalle in Verbindung. Die gegenseitige Lage dieser Baulichkeiten hat zuerst Jules Labarte durch Benutzung des Ceremonialbuchs des Constantin Porphyrogenitus zu ermitteln gesucht. Eine wesentlich abweichende Ansicht darüber habe ich jedoch an anderem Orte (s. Literatur) dargelegt. Diese Gebäude wurden wiederholt durch Feuersbrünste betroffen, und in dem Nika-Aufruhr von 532, wo der Kaiser in einem Theile seines weitläufigen Palastes gleichsam belagert war, brannte die ganze Umgebung des Augusteums nieder. Nach der Besiegung des Volks beschloss der Kaiser, diese Gebäude in einem grossartigen Maßstabe und mit verschwenderischer Pracht wieder herzustellen, und er liess mehrere Grundstücke ankaufen, um insbesondere die Sophienkirche vergrössern zu können. Dieselbe war früher nach Art der alten römischen Kirchen im sogenannten Basiliken-Stil mit hölzerner Bedachung aufgeführt. Aber die Holzdächer der Kirchen und Paläste, sowie der zahlreichen Säulenkolonnaden, von denen Konstantinopel nach dem Vorbild syrischer Städte nicht weniger als 52 enthielt, hatten besonders die grosse und schnelle Ausbreitung des Feuers begünstigt. Diese Gefahr sollte für die Folge durch Anwendung von steinernen Gewölben beseitigt werden, und so erhielt Anthemius die Aufgabe, einen ungewöhnlich grossen Raum mit einem solchen zu überdecken.

Er löste dieselbe, indem er über dem mittleren Theil des Hauptschiffes eine sphärische Kuppel aufführte, der er, um dennoch ein längliches Schiff zu erhalten, vorn und hinten je eine niedrigere Halbkuppel vorlegte. Die beiden Seitenschiffe wurden von starken Strebemauern durchsetzt und die dadurch gebildeten Abtheilungen mit kleineren Kuppeln bedeckt. Die Kuppelgewölbe ruhten auf mächtigen durch weite Bogen verbundenen Pfeilern, welche quadratische Räume einschlossen.

So kam ein Bau zu Stande, der nicht allein an sich durch Grösse, Schönheit und Originalität ausgezeichnet ist und stets neben den hervorragendsten Werken der Baukunst genannt werden muss, sondern ausserdem für die geschichtliche Entwicklung dieser Kunst die grösste Bedeutung erlangt hat. Denn die Sophienkirche ist zunächst das Vorbild für den Kirchenbau der Neu-Griechen und ihrer Glaubensgenossen geworden, obwol die späteren Bauten derselben in sehr viel kleineren Dimensionen ausgeführt wurden und im Einzelnen manche Abweichungen erlitten. Dann hat aber auch der durch den Bau des Anthemios begründete neugriechische oder byzantinische Baustil seinen mittelbaren Einfluss weiter erstreckt. Die Eigenthümlichkeiten der muhammedanischen Bauten sind grösstentheils aus ihm hervorgegangen, und im christlichen Abendlande ist der Gewölbebau unleugbar durch byzantinische Vorbilder angeregt und sind einzelne byzantinische Bauformen, wie namentlich das Würfelkapitell, von solchen entlehnt worden. Noch in der Blütezeit der Renaissance haben mehrfach abendländische Kirchenbauten eine direkte Anwendung von der byzantinischen Kuppelkonstruktion gemacht. Indessen fehlt es allerdings an direkten Nachrichten, durch welche eine bewusste Benutzung byzantinischer Vorbilder durch abendländische Baumeister beglaubigt werden könnte.

Neu war bei dem Bau der Sophienkirche die Konstruktion des Verbindungsgliedes, welches den Uebergang von den Ecken des Quadrats zu der kreisförmigen Basis der Kuppel vermittelte, der Zwickel oder der von den Franzosen sogenannte Pendentif, eine von den Eckpfeilern als Konsole nach innen vorgeschobene Mauermasse von der Gestalt einer durch ein sphärisches Dreieck begrenzten Kugelfläche. Allerdings war sie schon in den Bauten der römischen Kaiserzeit vorbereitet. Doch waren die gewaltigen Kuppelbauten der ersten christlichen Jahrh. in der Regel über einer kreisförmigen Basis ausgeführt, wie beim Pantheon in Rom, und höchstens hatte man gewagt, von einem achteckigen Unterbau mit schwachen Pendentifs zum kreisrunden Kranzgesims der Kuppelbasis überzugehen, wie bei der ehemaligen Torre de' schiavi und einem Saal der Thermen des Caracalla in Rom. Weiter war bei kleinern Verhältnissen der Erbauer der Grabkirche der Galla Placidia in Ravenna im 5. Jahrh. gegangen, jedoch ohne Anwendung des Pendentifs, indem er die Kugelfläche der Kuppel von den Wänden des Unterbaues durchsetzen liess. Eine neue Art der Verbindung eines Kuppelbaues mit quadratem Grundriss haben wir in den Trümmern der Kathedrale von Bostra, jetzt Bosrah im Hauran, die laut Inschrift 505 gebaut ist, kennen gelernt. Es ist ein eigentlicher Rundbau mit vier Nischen in den Ecken der quadratischen Einfassung. Er kann jedoch nur eine hölzerne Kuppel getragen haben. Oktogone Kirchen mit Kuppelgewölben kamen in Asien vor, seitdem Konstantin der Grosse in der grossen Kirche von Antiochia, dem Dominicum aureum, ein viel gepriesenes Vorbild aufgestellt hatte. Diese Oktogone hatten in der Regel einen ebenfalls achteckigen Umgang. Justinian aber verband wahrscheinlich schon vor dem Bau der Sophienkirche in der Kirche S. Sergius und Bacchus, jetzt als Moschee unter dem Namen Kutschuk Aja Sofia, der kleinen Sophienkirche, bekannt, den Oktogonbau mit einem quadraten Umbau, aus dessen Mitte die Kuppel hervorragt. Die unmittelbarste Vorbereitung zu der Konstruktion des Anthemios boten jedoch wahrscheinlich die sassanidischen Palastbauten dar, da wir in den Ruinen von Firuz-Abad und Sarbistan eine verwandte Konstruktion von Kuppeln über quadraten Räumen vorfinden, die so eigenthümlich gekünstelt ist, dass man sie nur als erste Versuche zur Lösung der Aufgabe betrachten kann. Der Name des Distrikts Firuz-Abad, in dem sie liegen, scheint die Vermuthung zu rechtfertigen, dass diese Paläste der Zeit des Königs Firuz oder Pheroses, 457—488, angehören. In dem Bau des Anthemios ist aber zuerst die Konstruktion des Pendentifs vollständig ausgebildet, so dass sie für alle Zeiten maßgebend blieb, wenn es darauf ankam, den wirklichen Kuppelbau bei quadraten Bauanlagen anzuwenden.

In Verbindung mit dieser Konstruktion steht nun eine völlig neue Gestaltung aller Detailformen. Die Gewölbe ruhen auf höchst einfachen nach unten abgeschrägten Gesimsen. Säulen können nur dekorativ verwandt werden. Je zwei über einander gestellte Säulenarkaden füllen die weiten seitlichen Bogen zwischen den Pfeilern des Mittelschiffes aus. Die Säulenstämme sind antiken Tempeln entnommen, namentlich die kolossalen Säulen von grünem thessalischen Marmor dem Dianentempel zu Ephesus. Die Kapitäle aber entfernen sich gänzlich von der antiken Form. Sie sind korbförmig und mit einem sehr flachen Ornament überzogen, das nur eine Reminiscenz an die antiken Kapitälformen genannt werden kann. Im Uebrigen besteht die Dekoration des Innern nicht aus Skulpturen, sondern lediglich in reichem Farbenschmuck. Die Wände waren bis an das Gesims mit Marmor, Porphyr und anderen kostbaren Steinarten in reichen und geschmackvollen

Mustern belegt, die oberen Theile aber mit Glasmosaik überzogen, das theils figürliches Bildwerk, theils reiche Blumengewinde, Sterne und ähnliche Verzierungen in den prachtvollsten Farben darstellte.

In der Gesammtform unterschied sich der Bau von den bis dahin auch im Orient üblichen Kirchenanlagen hauptsächlich durch die Kürze des Schiffes, die Abschliessung des Altarraumes mittelst einer hohen reich geschmückten Schranke, durch die Galerien über den Seitenschiffen, welche sich durch die oberen Säulenarkaden gegen das Mittelschiff öffneten, und durch die kurze Vorhalle, den sogen. Narthex, besonders aber durch eine reiche Gruppirung, welche sich aus der Verbindung mehrerer Gewölbe ergab.

Auch diese Neigung zu mannigfaltiger Gruppirung findet man an sassanidischen Bauresten, namentlich an der Ruine des sogen. Palastes des Khosru zu Madain, dem alten Ktesiphon. Eben so sind zu Ispahan Kapitelle mit sassanidischem Bildwerk erhalten, welche die einfachste Grundform der byzantinischen Säulenkapitelle darstellen. Diese Erscheinungen in Verbindung mit den erwähnten sassanidischen Kuppelanlagen weisen auf ein asiatisches Element hin, das in dem Bau der Kleinasiaten Anthemios und Isidoros zum Ausdruck kam, und dessen Eindringen auf europäischem Boden ohne Zweifel in Verbindung stand mit der Ausbreitung der religiösen und philosophischen Anschauungen, welche in uralten südasiatischen Religionssystemen begründet, durch Vermittlung budhistischer Missionäre, kabbalistisch-gnostischer Systeme und alexandrinischer Philosophie diesseits des Hellespontes Eingang fanden, und dem antiken Wesen den Todesstoss versetzten (s. darüber meine Ausführung in der unten angeführten Quelle).

Der Bau der Sophienkirche war in den grossartigsten Verhältnissen ausgeführt. Sie ist abgesehen von der aus der Ostseite heraustretenden Chornische 241′ lang und 224′ breit. Die Kuppel hat an der Basis 104′ Durchmesser und erhebt sich in der Mitte $46^3/_4$′ über dem Fusskranze, auf dem sie ruht und 179′ über dem Fussboden der Kirche. Anthemios vollendete sein Werk in sechs Jahren. Der Kaiser beschaffte die Mittel dazu durch die ausserordentlichsten Maßregeln, sogar, wie Zonaras ihm Schuld gibt, durch Einziehung der Besoldungen der öffentlichen Lehrer, wodurch er das Einreissen der Barbarei befördert haben soll. Er überwachte den Bau persönlich und rühmte sich öffentlich bei der feierlichen Einweihung am 26. Dez. 537, den Salomo übertroffen zu haben. Auch die Zeitgenossen waren des Lobes voll. Prokop (de aedific. I, 2) widmete der Sophienkirche eine ausführliche Beschreibung und Paulus Silentiarius (d. i. der Geheimschreiber) besang dieselbe in einem ausführlichen griechischen Gedichte (herausgegeben in den Scriptt. Hist. Byzant. und mit deutscher Uebersetzung und Anmerk. von W. Kortüm in Salzenberg's altchristl. Alterth. von Konstantinopel).

Die Kirche hat mehrfach Beschädigungen, Restaurationen und Veränderungen erfahren. Schon Justinian's Baumeister fanden die Gewölb-Anlagen nicht unbedenklich. Sie getrauten sich nicht den östlichen Bogen zu vollenden, da die Pfeiler beim Beginn der Wölbung zu weichen schienen. Aber der Kaiser befahl, mit dem Bau fortzufahren und das Wagstück gelang. Prokop sah darin eine göttliche Eingebung, da der Kaiser doch keine Fachkenntniss besass. Beim Bau des nördlichen und südlichen Tragbogens begannen die Säulen zu splittern, und man musste einen Theil der Last wieder abwerfen, um den Schaden zu repariren und zu erwarten, dass sich der Bau mehr setze. Nach Vollendung der Kirche stürzte der östliche Theil der Kuppel 557 bei einem Erdbeben ein und zertrümmerte den Altar und den Ambo. Die Herstellung leitete ein gleichnamiger Neffe des Isidoros. Später sind wiederholt Restaurationen, Verstärkung der Widerlager und Stützung der Mauern durch Strebepfeiler nöthig geworden. Ein Glockenthurm an der Westfassade kam vermuthlich hinzu, als der Doge Ursus Patricianus von Venedig 865 dem Kaiser ein Geschenk von neun Glocken machte. Die Türken verwandelten die Kirche in eine Moschee, beraubten sie ihrer Geräthe und zum Theil ihres Mosaikschmuckes, und veränderten den Bau an den äusseren Theilen, indem sie namentlich vier schlanke Minarets auf den Ecken hinzufügten. Die völlige Uebertünchung des Innern ist jedoch erst in den letzten 200 Jahren vorgenommen, denn man sieht diese Dekoration noch auf den Zeichnungen, die Grélot mühsam aus der Erinnerung zu Stande brachte, indem er die Moschee wiederholt in türkischer Verkleidung besuchte (s. Literatur). Unter Sultan Abdul Medschid war eine gründliche Restauration der Moschee nothwendig geworden, und der Italiener G. Fossati, der damit 1847 beauftragt wurde, suchte so viel thunlich die ursprüngliche Gestalt des Baues herzustellen. Auch den Mosaikschmuck legte er wieder frei, und nur die figürlichen Mosaikbilder der oberen Theile mussten wieder leicht übertüncht werden. Bei dieser Gelegenheit wurde W. Salzenberg vom König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen nach Konstantinopel geschickt, um die dortigen christlichen Alterthümer zu studiren, und dieser hat zuerst eine genaue Beschreibung der Sophienkirche mit genügenden Abbildungen gegeben.

Herausgegebene Schrift des Anthemios:

Fragment d'un ouvrage grec d'Anthémius sur les paradoxes de mécanique. Revue et corrigé sur quatre manuscrits, avec une tradition et des notes. Par Dupuy. S. l. 1777. 4.

Neu herausgegeben von Ant. Westermann, Leipzig 1839.

s. Grélot, Relation d'un Voyage de Constanti-

nople. Paris 1680. — Jules Labarte, Le Palais Impérial de Constantinople et ses Abords etc. Paris 1861. — Fr. W. Unger in: Ersch und Gruber, Encyclopädie der Wissenschaften. 1te Sect. LXXXIV. 317 ff. 351 ff. — A. M. Schnaase in: Zeitschrift für bildende Kunst. III. 137. 168. Vergleiche dagegen wieder F. W. Unger in: Göttinger gelehrte Anzeigen 1869. p. 465 ff. — J. R. Rahn, Ueber den Ursprung und die Entwicklung des christlichen Central- und Kuppelbaues. Leipzig 1866.

s. Die besten Abbildungen der Sophienkirche in: Fossati, Aya Sophia, Constantinople, as recently restored by order of the Sultan Abdul Medjid. — W. Salzenberg, Altchristliche Baudenkmale von Constantinopel, Berlin 1854.

Fr. W. Unger.

Anthing. F. Anthing, Adjutant des Feldmarschalls Fürsten Suwarow, † in St. Petersburg 1805, Silhouettenzeichner, gab einen Band von Schattenbildern merkwürdiger Personen heraus.

Nach seiner Zeichnung:

1) Kaiser Joseph II. In einem Saale. Nach dem Leben gez. Gest. von Bainis. qu. Fol.
2) Kaiserin Katharina II. von Russland, mit ihrer Familie im Garten spazieren gehend. Nach dem Leben gez. Gest. von Dan. Berger 1789. qu. Fol.

s. Füssli, Neue Zusätze.

W. Schmidt.

Anthoine. Jean Anthoine, Maler, einer der Künstler, denen Franz I., König von Frankreich, den Bau und die Auszierung des Schlosses von Fontainebleau übertrug. Viermal erscheint sein Name in den von Léon de Laborde veröffentlichten Urkunden. Zuerst mit dem Datum 1532—1533, wo er als Maler des Monseigneur de Lagey (über dessen Person alle Nachforschungen vergeblich waren) bezeichnet ist. Dann war er einige Zeit mit den Künstlern von Boulogne und Amiens bei den Verzierungen der Abtei Notre-Dame von Boulogne, wo die Zusammenkunft des französischen Königs mit König Heinrich VIII. von England stattfinden sollte, beschäftigt. Etwas später findet man A. in Fontainebleau, wo er vom September 1535 bis März 1536 arbeitete, um die monatliche Zahlung von 20 Francs, die auch Nic. Bellini und Franc. Pellegrini erhielten. Er kommt auch vor als Jean de Majoricy, genannt Jean Anthoine.

s. L. de Laborde, La Renaissance des Arts à la cour de France. I. 289. 383. 385. 393.

Alex. Pinchart.

Anthoine. Lambert Anthoine, Glasmaler, der sich am Bourges zu Ende des 15. Jahrh. aufhielt. Sein Name erscheint in vielen Rechnungen der Stadt und ist bald Anthoine, bald Anthoenne geschrieben. Nach den Modellen, die Jacques de Monlusson verfertigt hatte, lieferte A. in den Jahren 1500—1505 verschiedene Glasgemälde mit Wappen und Devisen der Maires und Schöffen für den grossen Saal und andere Gemächer des Stadthauses. Die letzte Lieferung bestand aus einer Platte mit dem Wappen des Gilles Pain, früheren Maires, auf welcher das Wunder des hl Anton von Padua gemalt war.

s. Baron de Girardot, les Artistes de Bourges depuis le moyen-âge jusqu'à la révolution. Paris 1861. pp. 39. 40. — Archives de l'Art français 2. Serie. I. 247. 248.

Alex. Pinchart.

Anthoine. Louis d'Anthoine, französischer Maler, geb. zu Beaucaire (Gard) den 3. Apr. 1814, † 1852. Er war Schüler von E. Delacroix und malte zumeist Bildnisse, doch auch einige Genrebilder in der koloristischen Weise seines Meisters. Davon ist die Beichte des Giaour im Museum zu Nantes.

s. Bellier, Dictionnaire, woselbst das Verzeichniss seiner 1840—1851 ausgestellten Werke.

Anthoni. Anthoni, Bildhauer in Heidelberg, arbeitete am Otto-Heinrichs-Bau auf dem dortigen Schlosse. Alexander Colins verpflichtete sich in dem Vertrage von 1558 unter Anderem, das von ihm angefangene Thürgestell zu vollenden.

s. Archiv für die Geschichte der Stadt Heidelberg, herausg. von H. Wirth. Heidelb. 1868. I. 18.

U.

Anthonissen. H. (angeblich Hendrik) van Anthonissen, holländischer Seemaler gegen die Mitte des 17. Jahrh., durch dessen missverstandene Bezeichnung man einen Hendrik van Antem erfunden hatte. Hr. Th. V. Lerius in Antwerpen besitzt ein Dokument, das über seinen Namen und seine holländische Abkunft Aufklärung gibt. A. malte in der Manier des J. van Goyen und des Jan Parcellis, ist jedoch ein untergeordneter Künstler. Im Katalog einer anonymen Auktion zu Amsterdam vom 24. Septbr. 1777 kam ein ziemlich grosses Bild von ihm vor, auf Leinwand, ein Fluss mit verschiedenen Fahrzeugen, bez.: H. V. ANTHONISSEN. In den Galerien von Antwerpen, Berlin, Orleans, St. Petersburg und Schwerin befinden sich Werke von ihm. Das Antwerpener Bild, Eine Rhede mit Schiffen, ist das bedeutendste. Es ist wie das obige bezeichnet und auf Leinwand. Die zu Berlin, Orleans, St. Petersburg und Schwerin dagegen sind auf Holz. Das Schweriner ist links auf einem Pfahl bez.: H. V. ANTON.; das der Ermitage H.'V.'ANT. 1647, eine leichtbewegte von mehreren Schiffen belebte See. Waagen (s. Literatur) urtheilt darüber: die Wellen sind gut verstanden, doch die Färbung, besonders in den Schatten, etwas schwer. Auf dem Seestück zu Orleans liest der Katalog H. V. A. M., wahrscheinlich mit Unrecht. H. V. A. T. war das Bild bez., das Kramm im Besitze eines holländischen Liebhabers A. D. van Riemsdijk gesehen hatte. Das Gemälde in Berlin kommt noch im Katalog von 1841 vor, wurde aber seitdem seiner Mittelmässigkeit halber in das Depôt

verwiesen. Die Bez. steht auf einem Pfahle im Wasser und ist, wie ich vermuthet hatte, jedenfalls nicht H. v. Antem, wie der Katalog will, sondern wahrscheinlich H. V. ANTH. zu lesen. *W. Bode* sah ein Bild von ihm bez. H. V. ANTH. 1652, schwer, monoton und ungeschickt in der Bewegung des Meeres.

Nagler (Monogr. III. Nr. 648) bezieht ein Monogramm, aus H und zwei ineinander gestellten V und A bestehend, das sich auf einem Stiche, hl. Familie in einer Landschaft mit Ruinen, vorfindet, auf unsern Anthonissen. Er behauptet, das Blatt erinnere an Paul Bril. A. habe auch Landschaften in dessen Weise gemalt und sei vielleicht sein Schüler gewesen. So lange indessen blos Seestücke in holländischer Manier und keine Landschaften in Bril's Art nachgewiesen sind, werden wir dieser Behauptung nicht beipflichten können.

s. Hoet, Catalogus etc. I. 89. — Catalogue du Musée d'Anvers 1857. 296 u. 414. — Waagen, Verzeichniss der Gemäldesammlung zu Berlin. 1841. p. 279. — Musée d'Orléans. Explication des Tableaux etc. 1851. p. 41. — Lenthe, Verzeichniss der grossh. Gemäldesammlung zu Schwerin. 1836. p. 82. — Waagen, die Gemäldesammlung in der k. Ermitage zu St. Petersburg. 1864. p. 250. — Kramm, de Levens etc. Aanhangsel p. 3.

W. Schmidt u. A. Pinchart.

Anthoniszoon. Cornelis Anthoniszoon (auch wol genannt Teunissen), Maler, Radirer und Zeichner für den Holzschnitt, um 1500 zu Amsterdam geb., hat daselbst nicht allein seine Kunst ausgeübt, sondern auch in der Regierung der Stadt gesessen. Selbst seine Wohnung wird durch die Adresse auf einigen seiner Werke kund gegeben: hinter der Neuen Kirche, in der schreibenden Hand. Nach Houbraken war er 1536 Mitglied des Bogenschützenvereins und wurde 1547 zum Stadtrath erwählt. In den Protokollen von Amsterdam findet man ihn im J. 1544 als Schöffen erwähnt, mit dem Namen: Cornelis Anthonisz, Maler. Sonderbar ist, dass van Mander ihn gar nicht nennt. Aus der Unterschrift auf einem seiner Holzschnitte muss gefolgert werden, dass er Reisen gemacht und u. A. an dem Zuge Karl's V. gegen Algier Theil genommen hat. Für die Vermuthung Sotzmann's, dass er ein Sohn von Anton von Worms gewesen sei, haben wir keinen triftigen Grund entdecken können; dieser hatte nach Merlo's Nachweisung blos zwei Töchter. Viel eher mag man ihn für den Abkömmling eines ächt Amsterdamer Geschlechtes halten.

Von seinen Malereien hat sich die eine und andere auf dem Rathhause zu Amsterdam erhalten. 1) Eine Schützenmalzeit mit 17 Figuren, bekannt unter dem Namen der Braspenningsmaaltijd. Die Schützen sitzen rund um eine Tafel, worauf zwei gebratene Vögel in einer Schüssel liegen und weiter Teller und Gläser stehen. Alle sind auf gleiche Weise in Roth und Grün gekleidet und tragen Barette auf dem Kopff Im Hintergrund eine Fensterscheibe, worau. ein hl. Georg abgemalt ist. Das Bild ist mit dem Monogramm des Meisters und anno 1533 bezeichnet, jedoch nicht, wie Passavant angibt, mit dem Monogr., das sich auf dem falschen Holzschnitte des Willigis zeigt (s. letzte No. des Verzeichn.) und am Rand des Tafeltuches mit einem gothischen H. 2) Eine Schützendarstellung mit 16 Fig., im Hintergrund eine italienische Landschaft, durch frühere Autoren auch wol dem Jan van Schoorl zugeschrieben. 3) Abbildung der Stadt Amsterdam, wie sie in ihrer ersten Umwallung, die im J. 1482 begonnen ward, sich zeigte. Die Stadt ist aus der Vogelperspektive aufgenommen, sehr ausführlich; bei den Kirchen und anderen öffentlichen Gebäuden finden sich auf den Dächern die Namen angegeben. Dies Stück trägt ebenfalls die mitgetheilte Bezeichnung und ist 1536 datirt.

Aus diesen Werken lernt man den Maler als einen guten Zeichner kennen. Offenbar gehörte er zu der rein naturalistischen Schule, die sich in Nordniederland so kräftig geltend zu machen anfing. Seine Behandlung ist breit und kräftig und namentlich in dem ersten Bild recht ausführlich. Der Farbe fehlt Helligkeit und Glut, obwol in Einzelheiten ihr die Wahrheit nicht mangelt. Eigentliche Haltung bemerkt man in den Porträtstücken noch nicht.

Die richtige Würdigung unseres Künstlers, aus dem Gesichtspunkte der Konzeption sowol als der Ausführung, wird jedoch erst möglich, wenn man seine Stiche und Holzschnitte in's Auge fasst. Ohne mit Renouvier (Des Types etc. II. 150) in den Werken des Künstlers geradezu den Einfluss, den die Reformation auf die Geister ausgeübt, zu erkennen, finden wir doch die Richtung und Denkweise jener Zeit darin abgespiegelt. Seine zahlreichen Allegorien haben zuverlässig etwas mehr, als eine bloss moralisirende Tendenz, und sind ihm warhscheinlich durch die Zeitereignisse, die guten und schlechten Eigenschaften seiner Zeitgenossen eingegeben. Sehr deutlich sind sie nicht, selbst da nicht, wo er die Bedeutung der allegorischen Figuren durch die Namen über ihnen angibt. In einer dieser Allegorien (s. Verzeichniss No. 16) liegt die Wahrheit mit einem Schloss vor dem Munde im Bette; vielleicht in einem Wochenbett, denn davor in einer Wiege liegt ein Kind, Kenntniss genannt, rechts bei einem Fenster sitzt ein alter Mann, die Furcht; links ist ein Anderer im Begriffe anzustürmen, mit einer Pike bewaffnet und von einem Hunde gefolgt, der Hass. Sollten wir hier wirklich eine sinnbildliche Vorstellung des Religionshasses vor uns haben? Ein anderes Mal (s. Verzeichniss No. 15) wird die Geduld verherrlicht; Patientia steht in Mitten der Wogen

auf einem Fels, der den Namen Christus trägt (in späteren Abdrücken beseitigt); rechts wird sie durch den Tod, links durch den Satan bedroht, die sie von ihrem Standort wegzurücken trachten; hinter ihr schwebt ein Engel herbei mit der Krone der Ueberwindung. Auch dies kann eine Anspielung auf die Glaubensverfolgungen sein. Auf der andern Seite sind die Darstellungen offenbar bestimmt, den Frieden und die Eintracht zu verherrlichen, und es werden sowol die Auswüchse der religiösen Schwärmerei als des Religionshasses nicht selten auf scharfe satyrische Weise und beständig mit einem gewissen Humor gegeisselt.

Durch diese Tendenz und seine sinnreichen, wenn schon in dem Zeitgeschmack mehr oder minder gesuchten Kompositionen unterscheidet sich Cornelis merklich von seinen Vorgängern, ja selbst von vielen seiner Zeitgenossen. Seine Auffassung verräth den Einfluss der überall eindringenden Renaissance. In seiner Behandlung ist er freier und breiter als seine Vorgänger, seine Gestalten sind gut von Ausdruck, aber meistens nicht korrekt und vor Allem nicht edel in der Form. Ueberhaupt ist darin eine grosse Ungleichheit, die vielleicht mit dem Umstande zusammenhängt, dass er nicht immer seine Zeichnungen gestochen oder geschnitten hat.

Das Monogramm des Künstlers scheint aus C(ornelis) und T(heunissen oder Thonissen, der Abkürzung von Anthoniszoon) zu erklären; das Zeichen in der Mitte dürfte auf das Glöckchen und Kreuz des hl. Antonius anspielen.

T. v. Westrheene.

a) Radirungen:

1) Allegorie. Zwei Frauen, eine mit einem Füllhorn und einem Kind auf dem Arm, bei einem Baum. Links ein Mann mit einem Königsmantel; neben ihm drei Säcke mit Gold. Hintergr. eine gebirgige Landschaft mit einer Stadt. Verschiedene niederdeutsche Inschriften. Rechts unten das Zeichen und 1539. gr. qu. 4. Pass. 1.

2) Die Zerstörung des Babylonischen Thurmes. Vorn eine Menge Menschen. Links oben auf einer Schriftrolle: LAT · OP THORCHSTE · WAS · MOST · HET · DOEN · NIET · VALLEN · Rechts in den Wolken: BABELON. GENESIS. 14. Darunter eine rechts fliegende Fledermaus, auf deren Brust das Zeichen. Unten l. 1547. gr. qu. Fol. Pass. 2.

3) Carolus 5. Imperator. Brustb. mit Händen, nach links zu $^3/_4$. Links oben Zeichen und darunter 1548. gr. 8. Nagler, Mon. 18. Pass. 3. Grabstichelbl.

Im I. sehr seltenen Drucke bemerkt man nach Nagler eine geringe Nachhülfe mit dem Stichel.

Der II. Druck wurde mit dem Stichel vollendet und mit 1584 versehen, sagen Nagler und (wol nach ihm) Passavant. Ich vermuthe, dass bei Nagler ein Druckfehler vorliegt, und es 1548 heissen soll. Der mir vorliegende Abdr. war gänzlich mit dem Stichel behandelt und mit 1548 versehen, überhaupt von schon ziemlich ausgedruckter Platte.

4) Kaiser Maximilian.

5) König Philipp II. von Spanien.

6) Philipp III.

Diese drei Bildnisse werden in der Ottley Collection of prints (London 1837. p. 27) aufgeführt, jedoch leider ohne nähere Angabe. Ob sie wirklich von A. sind, müssen wir dahingestellt sein lassen.

b) Holzschnitte.

7) Hiob auf dem Misthaufen. Von Renouvier (Des Types etc.) erwähnt. Sonst unbekannt.

8) Das Abendmahl des Herrn. In zwei zusammengehörigen Blättern. Zeichen links unten. Roy. qu. Fol. B. 1.

Man findet Abdr. von einer u. von zwei Platten (gelbliches Helldunkel, die zu den späteren gehören dürften). Im Rande, der bei Bartsch's Exemplaren abgeschnitten gewesen zu sein scheint, sind 16 latein. Verse von einem anderen Stocke abgedruckt. Die vier ersten lauten:

Quisquis ades sacræ spectator candide mense
Respice quid referat ista tabella tibi
Cæna salutaris graphice hic exculpta Videtur
Arte Viri clari Cornelij Antonij.

Der Kat. Winckler (III. 341. No. 1843) führt das Bl. ohne Grund als nach Frans Floris an.

9) Lazarus und der Reiche. Die Hunde belecken den Armen, der im Vorgrund im Portal liegt; ein Bedienter nähert sich, wol um ihn wegzujagen. Durch ein offenes Fenster erblickt man den reichen Mann und seine Freunde beim Schmause. Im Hintergr. eine Stadtansicht. Rechts gegen unten auf einem Stein Zeichen u. 1541. H. 273 mil llm., br. 263. Fehlt B. und Pass.

10) Mucius Scävola, seine Hand verbrennend. Einzelne Figur. Zeichen und 1536 rechts oben. In 2 Bll. Roy. Fol. B. 2.

Es gibt Abdr. mit der Bezeichnung des Holzschneiders Jan Ewoutzoon: **J. E.**, dazwischen ein Zirkel.

11) Das Urtheil des Paris. Dieser ruht im Vordergrund zur Rechten und hört auf die Worte Merkurs; die drei Göttinnen stehen links, über ihnen in den Wolken Cupido, der mit einem Bogen nach Paris zielt. Roy. qu. Fol. Fehlt B. u. Pass.

Ottley (Notices No. 3) sagt darüber: Obwol ohne Zeichen und roher in der Ausführung, als die meisten anderen Holzschnitte des Künstlers, halte ich ihn doch für den Urheber der Zeichnung.

12) Diligentia. Eine geflügelte Frau mit dreifacher Krone auf dem Haupte, auf einer Schlange stehend. Zeichen links unten. H. 249 mill., br. 165. B. 3.

I. Vor der Inschrift DILIGENTIA in der Kartusche.

13) Unkeuschheit. Junge Frau rechts gehend. Sie drückt Milch aus ihrer Brust. Dabei ein Bär. Oben am Haupte: CUSHEIT. Links unten das Zeichen. gr. 4. Fehlt B. und Pass. Ottley 4.

14) Der Mann im Glück und Unglück. In drei Bll. Links erscheint er als vornehmer Herr mit Pferd und Falken. Darunter: Ik mach rijden, vlieghen of gaen, Tot niemants diensten derf ick staen. Das Glück wendet sich und es entfallen weiter

nach rechts die Federn aus den Flügeln. Dann kommt er mit der Krücke als Bettler. Hierbei das Zeichen. Hierauf erscheint er mit Ringen und einem Schloss an den Füssen. Dabei steht Ongheluck. Hinter ihm bläst ein Engelskopf Todtenköpfe aus dem Munde; dabei quade. fortuin. Rechts steht unter dem in Pelz gekleideten Manne: Die vlieghen wil eer dat hy vlogelen heeft, Tis recht dat hy in armoede sneeft. Unten: Gheprent tot Aemstelredam, aen die oude side in die Kerckstraet, By mi Jan Ewoutzoon Figuersnijder wonende inden verguilden Passer. Fehlt B. Pass. 7. Nagler 10. Rathgeber III. 157.

15) Patientia. Im Texte beschrieben. Zeichen links oben in der Luft. H. 211 millim., br. 264. Fehlt B. u. Pass.

16) Wahrheit. Im Texte beschrieben. Zeichen unten in der Mitte. Rechts am Fenster das des Jan Ewoutzoon: **J. E.**, dazwischen ein offener Zirkel. H. 169 millim., br. 362. Fehlt B. u. Pass.

17) RYCDOM (Reichthum). Reichgeschmückte weibliche Figur, eine Perle in der Linken. Fol. Fehlt B. Pass 8. R. Weigel, Kunstkatal. No. 8246.

18) Frau nach links auf einem Esel reitend. Sie hält eine Katze auf der rechten Hand und ein Schwein unter dem linken Arm. Zeichen links unten.

Oben: Elck dient sinte aelwaer met grooter begheert
Die van veel menschen wordt gheeert.

Links und unten viele andere Schrift, und unten rechts: Gheprent tot Aemstelredā, aen de oude side in die Kerckstraet, By mi Jan Ewoutzoon Figuersnyder indē verguiden Passer. H. 266 mill., br. 196. Fehlt B. Pass. 6. Rathgeber III. p. 157. gr. 4.

19) Der Mann, der mit seinem Knaben reiste, und mochte er zugleich mit diesem auf dem Esel reiten, oder mit ihm neben dem Esel zu Fusse gehen oder allein auf dem Esel reiten, während der Knabe zu Fusse ging, oder diesen auf dem Esel allein reiten lassen, sich jedesmal dem Gelächter der Zuschauenden preisgegeben sah. Nach der Erzählung in »Tausend u. eine Nacht« der Gärtner, sein Sohn und der Esel. Aus 4 Bll. Zeichen u. 1544 auf dem 2. Bl. Zwanzigzeilige in vier Reihen vertheilte Unterschr., die anfängt: Die man moet sot zijn ofte heel verbaest Dat hi den Jongen op den Ezel laet rijden etc. Unten rechts: Gheprent tot Aemstelredam aen die oude side in die Kerkstraet by my Jan Ewoutzoon Figuersnijder wonende in den verguiden Passer. B. 7. Rathgeber III. 176.

Von Bartsch irrthümlicher Weise Le Triomphe de l'âne benannt.

20) Männliche Figur mit Schweinskopf und Schwert; den Leib bildet ein Fass; auf dem Kopfe Spielkarten und Würfel mit Weinlaub. Weigel's Exemplar war handschriftlich bezeichnet:

Ein voller Mensch ist gar ein Schwein,
Waß kan dafür der edle Wein.

Zeichen rechts unten. Fol. Fehlt B. u. Pass. Weigel, Kunstkat. No. 9472. Nagler, Mon. 12.

21) Ein geflügeltes Schwein auf einem grossen Reichsapfel mit Kreuz etc. stehend. Zeichen links oben. H. 268 millim., br. 230. Fehlt B. und Pass.

22) Drei weibliche Figuren. Die mittlere auf einer Kugel; eine zur Seite hält einen Todtenkopf und eine Fischangel, die andere ein Füllhorn u. eine Kornähre. Mit d. Zeichen. qu. Fol. Fehlt B. Nagler, Mon. 14. Pass. 10.

23) Die Altersstufen des menschlichen Lebens. Links ein Kind in der Wiege, und weiter bis rechts zum Greis bei einem offenen Grabe, worin ein Gerippe. Diese verschiedenen Altersstufen befinden sich über einem Architekturbogen, in dessen Mitte das jüngste Gericht, darüber der Tod, eine Sanduhr mit der Aufschrift »Die cyt« (Zeit) haltend. Andere niederdeutsche Inschriften auf dem Bogen. Zeichen links unten. Fehlt B. Brulliot, Table générale. p. 705. Pass 9.

24) Allegorie auf die Vergänglichkeit. Oben über dem Rahmen: Alle dinck heeft sinen tijt eñ alle dinck ghaet voor by dat onder den hemel is. Eccl. iiij. Der Tod, bei dessen Kopfe TEMPVS, zeigt einem Greis, Halbf., die Worte oben rechts: NASCENDO MORIMVR. Ein Kind legt die linke Hand auf die Sanduhr, unter der: VELOCITAS · TEMPORIS ·; unter der oben links befindl. Sonne; DVLCE · LVMEN · ET · DELECTABILE · EST · OCVLIS · VIDERE · SOLEM · ECCLE · XI ·. Auf dem Buche links: COGNITIO DEI ET NATVRÆ RATIONALIS, rechts: Kennisse vā God Ende Redelicke Natuer. Rechts gegen oben Zeichen u. 1537. In 2 Bll. Fol. B. 4. Rathgeber III. 174.

Es gibt Abdr. mit Buchstaben des Formschneiders **J. E.** u. einem Zirkel.

25) Reiche allegorische Komposition auf 2 Bll. Die Figuren haben niederdeutsche Inschriften: Weelde, Wee, Aermoede, Sorgheloos, Ghemack etc. An der Kante eines Tisches steht pouer. Unten rechts das Zeichen des Jan Ewoutzoon und 1541. Gheprent tot Aemstelredam aen die oude side in die kerckstraet, by my Jan Ewoutzoon Figuersnyder wonende in den verguiden Passer. Mit Inschrift, die unten links anfängt: Ick sorgheloose stel my ter lacht etc. gr. Fol. Fehlt B. R. Weigel, Kunstkat. 11261. Pass. 11.

Rathgeber (III. 175) beschreibt das Bl., jedoch gibt er kein Zeichen des Anthoniszoon an.

26) Ansicht der Stadt Amsterdam in 12 Bll., die neben- und übereinander gelegt werden müssen. Rechts oben Neptun mit dem Stadtwappen und einer Tafel, worauf: AMSTERDAM. Oben in der Mitte: Dje vermaerde coopstadt van Amstelredam ghecounterfeyt etc. Wtgegeven by Cornelis Anthoniszoon schilder met octroye der K. M. onsen ghenadichsten Heere vant selfde niet mogen nadrucken noch vercopen binnen den tyt van ses Jaren lanck ghedurende, eñ ghedateerd vanden Jare duysent vyf hondert drienveertich etc. Men vintse te cope in die vermaerde coopstadt van Amstelredam after die nieuwe kerck by dē voorschreuen Cornelis Anthoniszoon schilder inde schryuende hant. Daniel 5. Mane. Tekel. Phares. Dann folgt eine schreibende Hand und das Zeichen mit 1544. H. 39″ 6‴, br. 48″ 7‴. Fehlt B. Pass 15. Nagler II. p. 282.

Im II. Druck ist nach hant noch beigefügt: ende nu by Jan Jansz Printdrucker. *(Notiz von J. Ph. van der Kellen.)*

27) Belagerung von Térouanne. In 4 Bll. in qu. Fol.

Die 2 untern Bll. mit der Bezeichnung Noerden zeigen eine Abtheilung kaiserlicher Reiterei. Auf einem Täfelchen: Hier leyt het groete ruiter leegheren etc. Auf den beiden obern Bll. wird die Stadt »Terwaeghe« von 2 Seiten beschossen. Oben auf einer Schriftrolle: Dit is het belech vā terwaenghe conterfeyt na td leuen. Rechts in der Ecke das Zeichen. Zwei Kartuschen links haben noch keine Inschriften. H. 19″ 9‴, br. 26″. Fehlt B. Pass. III. 487.

28) Belagerung der Stadt Algier. Oben in der Mitte: De stadt van Aelgier. Unten rechts: Dit stat van Algier gheconterfeyt na tleuen. — Geprent Ewoutsz figuersnyder woenen Inden vergulden passer Ind kerck strate tot Aemstelradam. Oben rechts das Zeichen, darunter 1542. Fehlt B. Heller, Handb. 2. Aufl. p. 864. Rathgeber III. 176.

29) Kaiser Karl V. Ganze Figur mit einem Barett auf dem Kopfe und den Orden des goldenen Vliesses um. In der Linken das Szepter, in der Rechten Handschuhe. Links: Carolus quintus imperator max. pater patriae felix semper augustus. Rechts die Krone, der Reichsadler und die Säulen mit dem Wahlspruch: Plus ultra. Links unten das Zeichen. gr. Fol. Fehlt B. Nagler 1. Pass. 12. Rumohr u. Thiele, Gesch. der k. Kupferstichsammlung zu Kopenhagen. p. 22.

30) Johann, König von Portugal, zu Pferde, nach links. Johannes Rex Portugalie: Arabie: Persie: Indie. Unten das Zeichen. Im Rande unten: Imprime en Anuers par moy Siluestre de Paris Taillieur de Figures. Fehlt B. Pass 13. Nagler 2. Rathgeber III. 159. No. 162.

31) Christian III., König von Dänemark.

32) Heinrich II., König von Frankreich.
Diese beiden bei Renouvier (Des Types etc.).

33) Maria, Herzogin von Jülich.
Bei Collot d'Escury, Hollands Roem in Kunsten en Wetenschappen etc. 1820. III. 212.

34—39) Die Grafen von Flandern, in 6 Bll., jedes qu. Fol. Jedes Bl. enthält fünf ganze Figuren in Rüstung, von diesen 30 Fig. stellen 4 Damen dar. Die Folge schliesst mit Karl V. u. Philipp III. von Spanien. Zeichen auf dem 2. Bl. links auf einer Hellebarte und auf dem 5. Bl. rechts auf einer Hellebarte. Ottley, Notices 8.

40—43) Andere Folge in 4 Bll. von gleicher Grösse, jedes 5 ganze Figuren in Rüstung enthaltend. Zeichen mit 1551 auf einem Schild, beinahe in der Mitte des 2. Bl., ferner rechts oben auf dem letzten. Ottley 9.

44) Abbildung der Adern im menschlichen Körper. Am Fuss eines Baumes sitzt ein Mann nach links, jedoch das Gesicht en face. Auf seiner Stirn, Hals, Beinen, Armen und Brust, die zum Theil entblösst ist, sieht man die Adern, welche durch Buchstaben angedeutet sind. In der Ecke links oben hängt an einem Ast ein viereckiges Täfelchen mit einer 17 zeiligen lateinischen Aufschrift in Typendruck, eine Widmung des Arztes Renadus an Lambert de Ora, Kanonikus zu Lüttich. Rechts unten das Zeichen. In zwei über einander gedruckten Bll. H. 461 millim., br. 368. Fehlt B. und Pass. Wahrscheinlich gehört hierbei ein Blatt Typendruck, worauf die Benennung der verschiedenen Adern, die mit den Buchstaben A-K auf der Platte bemerkt sind. (*Mittheilung von J. Ph. van der Kellen.*)

45) Abbildung des Grabsteines des Erzbischofs von Mainz, Willigis, mit Umschrift und Millesimo cccl (1450). Rechts das nebenstehende Zeichen, mit einem gothischen M darunter, wie es sonst bei Anthoniszoon nicht vorkommt. Von Heller aufgeführt, von Brulliot und Nagler aber bezweifelt und für ein trügliches Machwerk eines spätern Künstlers gehalten. Die Angabe ist allerdings ganz verdächtig, so dass wir Beiden Glauben schenken dürfen.



46—47) In des Ortelius Theatrum Orbis Terrarum 1579 und späteren Aufl. wird wol unser Künstler als Landkartenzeichner erwähnt. Es heisst da: »Cornelius Antonij, Regionum Orientalium Tabulam, uti titulus habet (continet autem Daniae regnum et circumiacentes regiones) excusam Amstelrodami. Idem descripsit Europam editam Francofurti ad Moenum.« — Exemplare dieser Karten, wenn sich solche erhalten haben, finden wir keine erwähnt.

s. Houbraken, De groote Schouburgh. I. 22. — Katalog Winckler. — Bartsch, Peintre-Graveur. IX. 152. — Sotzmann, Ueber des Anton von Worms Abbildung der Stadt Cöln aus d. J. 1531. 1819. — Füssli, Neue Zusätze. — Brulliot, Table générale. p. 705. — Brulliot, Monogr. 2. Aufl. II. No. 2319. — Ottley, Notices. — Rathgeber, Annalen der niederländischen Malerei. III. — Heller, Handb. f. Kupferstichsammler, 2. Aufl. p. 865. — Renouvier, Des Types et des Manières. II. 150. — Merlo, Die altkölnische Malerschule 1856. p. 167. — Kramm, De Levens en Werken etc. — Nagler, Monogr. II. No. 725. — Passavant, Peintre-Graveur. III. 30. — Aanwiising der Schilderijen etc. op het Raadhuis der Stad Amsterdam. 1864.

W. Schmidt.

Anthony. Vincentius Anthony, Architekt und Bildhauer in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. zu Brüssel, wo er sehr wahrscheinlich geb. ist. Das Datum seiner Geburt haben wir nicht finden können. In den Urkunden, die seiner erwähnen, ist die Form seines Namens sehr verschieden, er heisst abwechselnd Anthoen, Anthoon, Anthoine, Anthoni, Anthony. Die letztere Form findet sich in einem Buche, das ihm gehörte und auf einer Strassen-Karte der Umgebung von Brüssel und Löwen. Seine Eintragung in die Gilde der Quatre Couronnés von Brüssel als Meister-Bildhauer fand am 26. Juni 1641 statt. In dem erwähnten Buche nennt er sich Ingenieur und Geometer S. kath. Majestät zu Brüssel.

Im J. 1680 fertigte er die Pläne des Dekanhauses der Tuchmacherzunft von Löwen, zu welchem der Grundstein am 2. April gelegt wurde; dieses kleine Gebäude, jetzt zum Stadthause gehörig, ist noch erhalten. In demselben Jahre wurde ihm auch der Bau des zweiten Stockwerkes übertragen, welchen die Universität auf die alte Tuchmacherhalle, die ihr vom Löwener Magistrat 1679 überlassen worden, zu setzen

beschlossen hatte. A. kümmerte sich nicht um den Stil des Unterbaues, der aus dem J. 1317 stammt; sein Bau mit gedrückten Bogenfenstern, gekuppelten dorischen Pilastern und einem Giebel, zeigt die gewöhnlichen Züge der Barockarchitektur. Das ganze Gebäude enthält jetzt die Bibliothek.

Das Grabdenkmal A.'s befand sich früher im Chor Notre-Dame des Sept-Douleurs in der Kirche S. Gery in Brüssel, die jetzt zerstört ist. Es gab das Todesdatum des Künstlers an, nämlich den 4. April 1692 und jenes seiner Frau Johanna Kiekens. Die Inschrift lautete: D. O. M | sepulture van Vincentius | Anthony architect ende van | Johanna Kiekens syne huysvrouw | als oock van Catharina Huwaert. | Obiit ille 4 aprilis 1692 illa vero | 7 febr. 1703. | R. I. P.

Handschriftliche Quellen: Register der Gilde der Quatre Couronnés in Brüssel im kgl. Archiv. — Handschriftl. Karte No. 2500. ebenda. — Sammlung von Grabinschriften der Kirche S. Géry, im Kommunal-Archiv von Brüssel.

s. Van Even, Louvain monumental. pp. 151. 161. Daselbst auch die Abbildungen der beiden im Text erwähnten Gebäude.

Alex. Pinchart.

Anthony. Mark Anthony, noch lebender englischer Landschaftsmaler, geb. 1817 zu Manchester. Er war zum ärztlichen Berufe bestimmt, ging aber mit entschiedener Neigung in die künstlerische Laufbahn über. Seine ersten Studien machte er unter seinem Vetter, dem Landschafter George Willfred Anthony (geb. zu Anfang des Jahrh., † 1859), der in Manchester thätig war, übrigens durch seine Lehre und durch seinen Unterricht mehr wirkte, als durch seine Werke, die in der gewöhnlichen Weise der englischen Landschaft gehalten waren. Zu seiner weiteren Ausbildung ging dann A. 1834 nach Paris, wo er bis 1840 blieb und durch die neue koloristisch-realistische Richtung der Landschaftsmalerei diejenigen Einflüsse empfing, welche seine Kunst bestimmten. Durch die Schule der Prae-Rafaeliten in England, welche bis zu einem gewissen Grade ähnliche Ziele verfolgten, wurde er in seinen Bestrebungen noch bestärkt, und trat bald in offenen Gegensatz zu der in England herrschenden Art der Landschaftsmalerei. Ihm kommt es darauf an, nach intimer Beobachtung die Natur in ihrer realen Erscheinung zu erfassen und genau so wiederzugeben, wobei ihm das Spiel der Landschaft — und mit Vorliebe eines kleinen bescheidenen Naturausschnittes — in den elementaren Medien von Licht und Luft das eigentlich Malerische ist. Weniger bekannt unter dem grossen Publikum, ist er dagegen von seinen Genossen, und insbesondere von den jüngeren sehr geschätzt, auch wegen der Breite seiner Behandlung. Von seinen Bildern nennen wir: See von Killarney (1845, gekauft vom Prinzen Albert), Sonntagmorgen (1846), Ulme zu Eve (1850), Stratford am Avon (1855), Frühling im Walde (1857), Mühle im Schatten einer Eiche (1860), Sonnenuntergang (1861), Friede im Thal (1866) etc.

Notizen von Sidney Colvin.

Nach ihm gestochen:

Killarney, the lower lake. Gest. von R. Wallis. qu. Fol. In Hall, The Royal Gallery 1840. Dann im Art-Journal 1870.

Wessely.

Anticci. Giovanni Battista Anticci, Maler von Recanati. Nach Malvasia malte er zu seiner »Unterhaltung« unter der Anleitung des Guercino da Cento, und es soll ihm bisweilen gelungen sein, diesen glücklich nachzuahmen. Er lebte noch 1669.

s. Malvasia, Felsina Pittrice. II. 386.

Antichi. Prospero Antichi, gen.: Prospero Bresciano, Bildhauer von Brescia, dessen Thätigkeit in die zweite Hälfte des 16. Jahrh. fällt. Er wird öfters auch Scavezzi genannt, nach Orlandi, welcher behauptet, dass er aus diesem Hause stamme; doch wird er in einer zeitgenössischen Schrift, worin sich Stiche nach Statuen von ihm finden (s. das Verz. No. 1) Prospero de Antichi bezeichnet. Dies war also wol sein Familienname; aber er wird auf einem Stiche, der unzweifelhaft nach einem Werke von ihm gemacht ist, Prosper de Scavezzi Brixiensis inventor 1589 (s. Verz. No. 4) genannt, und bis jetzt ist nicht aufgeklärt, in welcher Beziehung diese beiden Namen zu einander stehen (Antichi vielleicht von seiner Beschäftigung mit Antiken?).

Er scheint schon jung nach Rom gekommen zu sein und diese Stadt nicht mehr verlassen zu haben; die Vermuthung, dass er auch zu Brescia in seiner Heimat gearbeitet habe, wird sich uns als irrig erweisen. Nach Baglione und Orlandi soll er die Antike fleissig studirt, auch mit Anatomie viel sich befasst haben, so dass seine anatomischen Modelle von den gleichzeitigen Malern viel gebraucht worden seien. Allein was uns von des Meisters Werken erhalten ist, bezeugt weder ein ernstes Studium der Antike, noch tiefere Formenkenntniss. Er machte seine Bildwerke zumeist in Stuck oder Thon, bisweilen für den Guss, nur ausnahmsweise in Marmor. Schon daher ist wenig von ihnen übrig geblieben, und gerade seine besseren Arbeiten scheinen zu Grunde gegangen. Kleinere Statuen, welche er für die Kirche S. Eligio und die Kapelle Paolina im Vatikan fertigte, erwarben ihm nicht gewöhnlichen Beifall, und so kam er zu grösseren Aufträgen. Er hatte zunächst für die Kapelle Gregoriana in der Peterskirche das Denkmal des Papstes Gregor's XIII. (1572—1585), unter dessen Regierung er überhaupt viel beschäftigt war, auszuführen, wobei er den Papst segnend, umgeben von andern Figuren, darstellte (Abbildung s. No. 2). Dies scheint in der That eine seiner bessern Arbeiten gewesen zu sein, wenigstens

findet Cicognara das Denkmal von Camillo Rusconi, das später an die Stelle trat, »unglücklicher«. Nach seinen Modellen sind ferner unter der Peterskuppel die vier Löwen aus vergoldeter Bronze. Damals war er, wie es scheint, auch über Rom hinaus zu einem gewissen Ansehen gelangt; wenigstens hatte der Bildhauer Aless. Rossi nach seinem Modell eine Statue des hl. Bernhard für die Kirche S. Maria in Carrara auszuführen, die dann 1584 von ihm selber und Bat. Orsolini auf 45 Scudi geschätzt wurde. In Rom aber fiel ihm nach jenem Monumente Gregors unter Sixtus V. (1585—1590) noch eine grössere Aufgabe zu: er hatte für den Brunnen der Termini die Kolossalstatue des Moses anzufertigen, welche noch heutzutage an ihrem Platze erhalten ist. Es ist geradezu eine der schlechtesten Arbeiten aus jener Zeit des Verfalls, und nach diesem Werke zu schliessen, hätte Prospero zu den schlimmsten Künstlern dieser Periode gehört, welche sogar den Sinn für die allgemeinsten Verhältnisse der Formen verlor. Eine Erneuerung der Plastik wie der Malerei nach strengeren Studien trat erst etwas später ein, während Prospero ganz in der Zeit der Entartung stand. Baglione berichtet freilich, dass der Künstler in jenem Werke weit hinter sich selbst und dem, was man von ihm erwartete, zurückblieb: alle Kenner seien erstaunt gewesen, dass er sich in den Verhältnissen und Maßen so habe irren können. Wenn er aber hinzufügt, dies sei daher gekommen, weil der Meister, trotz alles Abmahnens, darauf bestanden habe, den Marmor liegend zu arbeiten, so beweist er damit nur, wie tief damals in der Plastik das Verständniss und das Können gesunken war. — Aus dem, was Prospero zu leisten vermochte, ergibt sich schon, dass die Vermuthung von Lokalschriftstellern über Brescia, der Künstler sei mit Raffaello da Brescia an den Relief-Ornamenten in Marmor in der Kirche S. Maria dei Miracoli daselbst beschäftigt gewesen, sicher unbegründet ist. Zu einer solchen Arbeit, die noch in Zeichnung und Ausführung den besten Geschmack der Hochrenaissance zeigt, wäre er gar nicht befähigt gewesen. Ebenso zweifelhaft bleibt die Angabe, dass die Statue des hl. Lorenz an der Fassade von S. Lorenzo von seiner Hand sei.

Wie Baglione berichtet, ging der Misserfolg seines Moses dem Künstler so zu Herzen, dass er seitdem tief bekümmert war, und bald gebrochenen Muthes starb. Wahrscheinlich um oder bald nach 1590, da er noch Statuen zu dem Katafalk Sixtus' V. († 1590) geliefert hat. Auch Rossi (s. die Literatur) nennt dieses Todesjahr, und fügt hinzu, dass der Meister nur ein Alter von 28 Jahren erreicht habe. Letzteres aber ist nach Maßgabe dessen, was er gemacht haben soll, nicht wol anzunehmen.

Der Meister ist nicht zu verwechseln mit einem Maler Prospero Bresciano, der zu Venedig gearbeitet hat (s. Prospero).

Nach ihm gestochen:

1) 12 Bll. plastische Figuren auf Piedestalen. Gest. von Franc. Villamena. Mit der Bez: Prosper Brix. In. und Prosper, Bri, In. kl. Fol.
2) Denkmal des Papstes Gregor's XIII. in der Kapelle Gregoriana in der Peterskirche. Gest. in: Bonanni, Numismata summorum Pontificum etc.
3) 6 Statuen am Katafalk Sixtus' V. In dem Leichenbegängniss dieses Papstes. Gest. von Franc. Villamena mit Th. Cruger nach Lanfranco's Zeichnung. 1591. qu. Fol.
4) Papst Sixtus V., auf einem Kissen kniend, mit erhobenen Händen betend. In der Mitte unten: Sixtus V. P. M. — Prosper de Scavezzi Brixiensis inventor. 1589. Fol. Das inventor bezeichnet offenbar nur den Bildhauer, der die Statue gemacht hat, und es ist daher irrthümlich, den Prospero, wie man gewollt hat, für den Radirer zu halten. Das malerisch ausgeführte Blatt zeigt eine im Radiren sehr geübte Hand an.
5) Grabmal Gregor's XIII. Gest. von Girol. Frezza.

s. Rossi, Elogj istorici de Bresciani illustri. Brescia 1620. p. 515. — Baglione, Le Vite de' Pittori. pp. 40. 41. — Orlandi, Abecedario Pittorico. Unter Prospero. — Mariette, Abecedario. Unter Antichi. — Chizzola, Le Pitture e Sculture di Brescia. pp. 61. 92. — Cicognara, Storia della Scultura. III. 31. — Campori, Gli Artisti etc. negli Stati Estensi. Unter Antichi. — Perkins, Italian Sculptors. p. 235.

•

Antichio. Pietro Antichio, Maler von Venedig um 1715. Er findet sich lediglich genannt als Maler des Bildnisses eines Stefano Venezze in der Sammlung dieser Familie zu Rovigo; doch erwähnt ihn meines Wissens keiner der Venezianischen Lokalschriftsteller, auch nicht Zanetti und Moschini. Ist also der Name richtig, so war der Künstler wenigstens nicht in Venedig thätig.

s. Bartoli, Le Pitture etc. di Rovigo. pp. 264. 265.

•

Antichissimo. Guido Antichissimo, s. **Guido.**

Anticho. Andrea Anticho auch Antiquo, Zeichner und Holzschnitzer des 16. Jahrh., geb. zu Montona in Istrien. Er lebte grösstentheils in Italien, zumeist in Rom, wo er sich als Geistlicher neben Zeichnen und Holzschneiden wahrscheinlich auch mit Musik beschäftigte, da er der Erste war, der die Musiknoten für Orgel in Holz zu schneiden und zu drucken anfing. Wegen dieser Erfindung erhielt er vom Papst Leo X. im J. 1517 ein besonderes Privilegium auf 15 Jahre, in welchem der Papst unter Anderem Folgendes anführt: »Cum itaque tu primus formis tuis excusas propediem editurus sis organi intabulaturas, opus tum utile et necessarium omnibus qui eo artis genere dilectantur, tum etiam novum et nunquam antea nostra tempestate impressum etc.« Dieses Privilegium liess A. in seinem Werke: *Frottole intabulate di sonare organi. Libr. I. Impresso in Roma da Andrea*

Anticho di Montona chierico 1517 abdrucken. In demselben Werke befindet sich von dem Künstler ein Bild in Holz gestochen, das ein sitzendes Mädchen auf der Cymbel spielend darstellt; ihr gegenüber steht eine Frau mit dem offenen Notenbuche.

s. Stancovich, Biografia degli uomini distinti dell' Istria. III. 101. — Kukuljević, Slovnik umjetnikah jugoslavenskih.

Kukuljević.

Anticone. Giovanni Battista Anticone, Miniaturmaler namentlich von Bildnissen zu Neapel in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. Dominici hebt ihn unter den Miniaturmalern jener Zeit, deren es zu Neapel nicht wenige gegeben habe, die aber natürlich in den Kirchen nicht vertreten und daher wenig bekannt seien, nebst einigen Anderen als hervorragend heraus. Von dem Rufe der Sofonisbe Anguisciola angezogen begab sich A. nach Palermo und bildete sich daselbst unter ihrer Anleitung in seinem Fache aus. Er soll dann für »verschiedene Fürsten in Italien« thätig gewesen sein. Von seinen Werken nennt Dominici zwei kleine Halbfigürchen der hh. Petrus und Paul in dem Hause Valetta, dann Nymphen mit Satyren in einer Landschaft bei dem Prinzen Montesarchio und einige Halbfiguren der Madonna bei dem Herzog Maddaloni. Nachweisbare Bilder des Künstlers scheinen nicht erhalten.

s. B. de Dominici Vite dei Pittori etc. Napoletani. II. 392.

Antidotos. Antidotos, Maler um 350—330 v. Ch. bildet als Schüler des berühmten Euphranor und Lehrer des nicht minder berühmten Nikias ein nicht unwichtiges Glied der durch Nikomachos begründeten thebanisch-attischen Malerschule. Plinius, dem allein wir unsere Nachrichten über ihn verdanken (XXXV, 130), nennt ihn bedeutender durch Sorgfalt als durch Mannigfaltigkeit und streng oder ernst im Kolorit (ipse diligentior quam numerosior et in coloribus severus), und führt von ihm an: einen Kämpfer mit dem Schilde in Athen, einen Ringer und einen besonders gerühmten Trompeter: Werke, bei denen es nicht sowol auf Tiefe geistiger Auffassung, als auf eine realistische Darstellung physischer Thätigkeiten und Kräfte ankam. Wie sich hierin eine Verwandtschaft mit der realistischen Richtung seines Lehrers Euphranor offenbart, so erinnert die Bemerkung über die Farben an Aristides, den Lehrer des Euphranor, an dem eine gewisse Härte der Farbe getadelt wurde.

H. Brunn.

Antigenes, s. **Aeklidas.**

Antigna. Jean Pierre Alexandre Antigna, französischer Maler, aus der neueren realistischen Richtung hervorgegangen, Schüler von P. Delaroche, geb. zu Orléans den 7. März 1817. Nachdem er mit einigen religiösen Bildern und grossen Aktfiguren seine Laufbahn begonnen, that er sich zunächst in einer besonderen Gattung hervor, die namentlich nach 1848 in Frankreich beliebt wurde, in dem Sittenbilde nämlich, welches das kümmerliche Dasein der niederen Stände unter schweren Schicksalsschlägen oder vernichtenden Zufällen behandelt. Derartige Gegenstände wusste A. durch heftig erregten Ausdruck und die Lebendigkeit einer der Natur abgesehenen Bewegung wirksam zu schildern; allein in solchen Bildern ist die Durchbildung der Form wie des Details vernachlässigt, das Kolorit durch seinen schweren erdigen oder lehmigen Ton unerfreulich. Im Grunde entspricht diese Behandlung der nüchternen und trostlosen Auffassung. Oefters treten solche Darstellungen in lebensgrossen Figuren auf und erinnern dann an die bedenkliche Rolle, welche neuerdings der vierte Stand spielt. Die soziale Frage der Zeit klingt hier an, und von Tendenz sind diese Bilder, auch wo eine vorwiegend künstlerische Wirkung gewollt war, nicht frei zu sprechen. Von dieser Art heben wir hervor: Der Sturm (1846, Museum in Avignon); Der Blitz, eine Mutter mit ihren Kindern in ängstlichem Entsetzen über das Wetter, das ganz in der Nähe ihrer dürftigen Mansarde einzuschlagen scheint; Die Feuersbrunst, eine Familie wieder in elender Dachkammer bei ausbrechendem Feuer, ihre Habseligkeiten zusammenraffend (1851, im Luxembourg); Ueberschwemmungsszene, Bauersleute, verzweifelnd an dem Dache ihres Häuschens, das die angeschwollene Loire fast ganz überflutet; Familie auf der Wanderung, auf ödem Felde unter einem düsteren Himmel, um den Vater im stumpfen Schmerz sich drängend, da eben am Karren, der offenbar all' ihr Gut birgt, der Gaul todt zusammengesunken (1855); Szene aus dem Bürgerkriege (1859, im Museum von Bordeaux). Auch einen Besuch des Kaisers in Angers während der Ueberschwemmung von 1856 hat der Künstler dargestellt (1857, im Museum von Angers). Abstossender ist freilich noch, wenn der Maler aus dem täglichen Leben der niederen Klassen die Sitten und Gewohnheiten eines verkommenen Proletariats schildert, wie z. B. eine scheussliche Alte, welche an einer Strassenecke gierig in den Taschen eines noch unerwachsenen Mädchens sucht, das mit der Geige für die Megäre betteln gegangen, wobei natürlich der Gedanke an die spätere Zukunft des armen Geschöpfes mit erregt wird: hier ist die Kunst geradezu auf Abwegen (s. Verz. der Stiche No. 20).

Ansprechender dagegen sind jene Bilder, darin sich A. die harmlosere Seite des Volkslebens — wozu er gern die naturwüchsigen Figuren der Bretonen wählt — zum Vorwurf nimmt; hier wird er auch in der Behandlung freier, im Kolorit lichter. Dahin gehören insbesondere seine Darstellungen aus dem Kinderleben: immer Volkskinder, bald mit Feldblumen geschmückt und lustig durch die Felder springend, bald um

den Suppennapf versammelt, oder ein kleines Bauernmädchen, das an sonnigem Mittage im Grase schläft. Freilich hat er auch Kinder gemalt, denen das Elend die Züge gealtert, die Wangen abgemagert hat. Vergl. auch Verz. der Stiche No. 10—14.

Doch ist A. bei diesen Stoffen nicht immer geblieben; seit Anfang der sechziger Jahre hat er sich mehr und mehr den Gegenständen einer heiteren und anmuthigen Welt oder auch phantastischen Vorstellungen zugewendet, die zu jener prosaischen Realität den geraden Gegensatz bilden. Von der ersteren Art ist seine Serenade: Drei blühende spanische Bauernmädchen in ihrer Sonntagstracht, hinter einem Vorhang lauschend, durch den das Sonnenlicht schimmert (1866, s. Verz. der Stiche No. 8). Der zweiten Art das seltsame Bild Le Cauchemar, eine nackte schlafende Frauengestalt von vollen Formen, in deren schwellendes Fleisch ein braunrother Satan seinen Arm stemmt. Man sieht, worauf es hier abgezielt ist: das Nackte soll wirken, der Kontrast diese Wirkung noch verstärken und doch auch der Geist durch eine pikante Situation beschäftigt werden. Die Bilder dieser zweiten Epoche sind in der Form mehr durchgebildet, als die früheren, auch heller und wärmer im Ton; aber der Maler hat in ihnen an Charakter verloren, was er an Reiz etwa gewonnen hat.

s. J. Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. pp. 632—634. — Bellier de la Chavignerie, Dictionnaire, woselbst das Verzeichniss seiner seit 1841 ausgestellten Werke.

Nach ihm gestochen, lithographirt und photographirt:

1) Bonheur. Eine junge Frau im Wochenbett; bei ihr der Mann und die Schwiegermutter. 5 Figuren. Gest. von F. A. Ledoux. Fol. max. Oben abgerundet.

2) Affliction. Vater, Mutter und Geschwister betrauern ein gestorbenes Kind. 7 Figuren. Gest. von F. A. Ledoux. Fol. max., oben abgerundet. Seitenstück zu dem vorhergehenden. Im Unterrande eines jeden der beiden Bll.: der Titel, zwei französische Bibelsprüche und die Verlagsadressen von Goupil. Beide Bll. sind ebenfalls als Seitenstücke photographirt in der bei demselben Verleger erschienenen Galerie photographique, No. 850 und 851. April 1870. Fol.

3) Voilà les Bleus! Episode aus dem französischen Bürgerkriege in der Vendée. 6 Figuren. Galerie photographique, No. 634. Verlag von Goupil. 1868. qu. Fol.

4) Une Tache de sang. Zigeunerszene in einer Felsengrotte. 9 Figuren, Galerie photographique, No. 935. Verlag von Goupil. 1870. qu. Fol.

5) L'Inspiration. Ein junger Mann, halbe Figur, vor einem Tisch sitzend und mit Schreiben beschäftigt. Oval. Galerie photographique, No. 411. 1868. Fol. — Musée Goupil et C[ie]. No. 727. 8.

6) Paquerette. Ein junges Mädchen auf einem Sopha sitzend und die Hände vor der Brust kreuzend. Galerie photographique, No. 489. 1867. Fol. — Musée Goupil et C[ie]. No. 742. 8.

7) Aux Ecoutes. Zwei junge Mädchen im Walde; sie scheinen eben aus dem Bade zu kommen oder in dasselbe hineinsteigen zu wollen und horchen auf ein verdächtiges Geräusch. Galerie photographique, No. 503. Fol. — Goupil et C[ie]. No. 808. 8.

8) Pendant la Sérénade. Drei spanische Mädchen an einem Fenster. Galerie photographique, No. 458. 1867. Fol. — Musée Goupil et C[ie]. No. 836. 8.

9) Servante aragonaise. Ein Dienstmädchen, welches einen Präsentirteller mit erfrischendem Getränk trägt. Galerie photographique, No. 510. 1867. Fol. — Musée Goupil et C[ie]. No. 765. 8.

10) Ave Maria! Ein kleines bretagnisches Mädchen, halbe Figur, mit gefalteten Händen betend. Gest. in Aquatintamanier von Amédée und Eugène Varin. Verlag von Goupil, April 1869. gr. Fol. Photographirt im Musée Goupil et C[ie]. No. 1013. 8.

11) La Souris. Ein junges Mädchen und ein junger Bursch aus der Bretagne betrachten lächelnd eine Maus, die an einer Mausefalle angebunden ist; daneben ein zusehendes Kind. Galerie photographique, No. 936. 1870. qu. Fol.

12) Loin du pays. Ein barfüssiger junger Bauernbursche aus der Bretagne, am Fussgestell einer abgebrochenen Säule stehend, hält mit der rechten Hand seinen Hut hin und bittet um ein Almosen. Lithographirt von Pirodon. gr. Fol.

13) Seule au village. Ein barfüssiges junges Hirtenmädchen aus der Bretagne, in ärmlicher, zerrissener Kleidung, die Schafe auf dem Felde hütend; sie steht am Fusse eines Baumes und stützt sich mit beiden Händen auf einen Stock. Lithographirt von Pirodon. gr. Fol. Seitenstück zu dem Vorhergehenden. Auf jedem Bl. unten, rechts: zwei Verse aus Gedichten von Brizeux.

14) Le Dimanche des Rameaux. Ein kleines Mädchen bietet Buchsbaumbüschel feil, womit ihre Schürze angefüllt ist. Lithographirt von Pirodon. Verlag von G. Naissant. 1865. gr. Fol. Photographirt bei demselben Verleger. Fol. In Holz geschnitten von Boetzel für das Album, betitelt: Le Salon, No. 49 (Paris, au Bureau de la Gazette des Beaux-Arts, 1865). kl. qu. Fo

15) Pêcheuse de Cancale. Eine vom Fischen heimkehrende Frau der Normandie; sie trägt mit der einen Hand ihre Holzschuhe und mit der anderen einen Kasten auf ihrer Schulter. Musée Goupil et C[ie]. No. 872. 8.

16) Bohémienne. Ein an der Erde sitzendes kleines Mädchen, die linke Hand auf einen neben ihr stehenden Korb gestützt. Lithographirt von Pirodon. 1853. Fol.

17) Bohémienne. Ein junges Mädchen mit einem Eichkätzchen auf der rechten Schulter, vor einem Gemäuer stehend. Lithographirt von Pirodon. Fol.

18) Loin du Monde. Ein junges Mädchen, in zerlumpter Kleidung, schläft auf einer Streu neben einer Ziege, die an einen Pfahl gebunden ist. Lithographirt von Pirodon. Platte No. 40 der Sammlung mit dem Titel: Le Salon (Paris, chez F. Sartorius. 1860). Fol.

19) Ramasseuses de bois. Zwei kleine Mädchen

lesen zur Winterzeit dürres Holz im Walde. Lithographirt von A. Gilbert. Fol.

20) Méfiance. Eine sitzende alte Frau, mit einer Krücke auf ihrem Schooss, untersucht die Rocktasche eines vor ihr stehenden kleinen Mädchens, welches in der einen Hand eine Violine, in der anderen den Streichbogen hält und der misstrauischen Alten ihren Unterhalt mit Violinspielen auf der Strasse verdienen muss. Lithographirt von A. Gilbert (Salon, 1857). Fol.

21) L'Orage. Zwei junge Mädchen, die bei einem Gewitter sich bange an einander schmiegen. Halbe Fig. Gest. in Aquatintamanier von Amédée und Eugène Varin. Goupil, Paris 1er Avril 1872. Fol.

22) A quoi tient l'Amour. Bauerbursche und Bauermädchen der Bretagne; ersterer, mit einer Heugabel in der Linken, kniet vor seiner Geliebten, die eine Korngarbe im Schooß hat. Aquatintablatt von Paul Girardet. Goupil, Paris 1er Avril 1872. Fol. max.

E. Kolloff.

Antignotos. Antignotos, Bildhauer. In zwei athenischen Inschriften wird er als Künstler einer Statue des Kotys (IV) und einer anderen des Rhaskuporis (II) aus der Zeit des Augustus genannt; vergl. Brunn, Künstlergesch. I. 553. Wahrscheinlich ist er derselbe Künstler, den Plinius XXXIV. 86 unter den Porträtbildnern und wegen der Statue eines Perixyomenos, d. h. eines mit der Striegel sich schabenden Athleten, anführt. Ueber die ihm gleichfalls beigelegten Statuen der Tyrannenmörder s. unter Kritios.

H. Brunn.

Antigonos. Antigonos, Bildhauer und Kunstschriftsteller. Plinius zitirt ihn unter den Quellen des 33. und 34. Buches wegen eines Werkes über Toreutik. Ein Urtheil über Parrhasios (XXXV. 68) stammt dagegen aus einer Schrift über die Maler, deren Bedeutung aus einer Erwähnung bei Diogenes Laërtius (VII. 188), sowie daraus hervorgeht, dass sie den Periegeten Polemon zu einer Gegen- oder Ergänzungsschrift veranlasste (vergl. Preller, Polemonis fragm. p. 97). Die wichtigste Nachricht über ihn findet sich indessen in der folgenden Stelle des Plinius (XXXIV. 84), welche hier in weiterem Zusammenhange zu behandeln ist: »Mehrere Künstler stellten die Kämpfe des Attalos und Eumenes gegen die Gallier (Galater) dar: Isigonos, Phyromachos, Stratonikos, Antigonos, der auch Bücher über seine Kunst schrieb«. Die Siege Attalos' I. über die Gallier, in Folge deren er den Königstitel annahm, fallen in die erste Periode seiner langen Regierung zwischen 239 und 229 v. Chr.), die Kämpfe seines Nachfolgers Eumenes II. in die J. 168—166 v. Chr. (vergl. Meier in Ersch und Gruber's Allg. Encyclop. III. 16. p. 358; Urlichs in den Jahrb. für Philol. 69. p. 383). Da von den genannten Künstlern Phyromachos sicher in die Zeit des Attalos gehört und in dieselbe auch Antigonos zu setzen ist, indem er vor Polemon schrieb, so ist es wenig wahrscheinlich, dass die an erster und dritter Stelle angeführten erst unter Eumenes lebten. Es scheint vielmehr, dass Plinius nur die vier Gründer und Hauptvertreter einer Kunstschule anführte, welche unter Attalus in Pergamum zu hohem Ansehen gelangte, wenn auch ihre Thätigkeit noch unter Eumenes fortdauerte.

Die von Plinius nicht näher bezeichnete Bedeutung dieser Schule lernen wir aus einer Reihe noch erhaltener Kunstwerke kennen, welche sich mit hinlänglicher Sicherheit auf dieselbe zurückführen lassen. In dem sogenannten sterbenden Fechter des kapitolinischen Museums erkannte schon Nibby einen Gallier (Effemeridi letter. di Roma 1821, Aprile, p. 49 sqq. Abgebildet z. B. bei Müller und Oesterley, Denkm. alt. Kunst. I. 48, 217; vergl. Handb. §. 157, 2). Von äusseren Attributen bezeichnen ihn die gallische Torques um den Hals, der längliche, nicht breite Schild, sowie das auf demselben liegende Attribut (vergl. Bullet. archéol. de l'Athenaeum français. II. 1856. No. 6). Sodann stimmt mit den Schilderungen bei Diodor (V. 28 sqq.) und Pausanias (X. 19 sqq.) die hohe, mächtige Statur, das saftige und kräftige Fleisch und die derbere Haut, wie sie sich unter dem Einflusse eines nordischen Klimas bildet. Besonders charakteristisch ist ferner die Bildung des Haares, das von Natur derb, durch fortwährenden Gebrauch einer Salbe noch dicker und struppig wie eine Pferdemähne gemacht, und von der Stirn über Scheitel und Nacken gestrichen wurde, wie man es bei Satyrn und Panen sah. Während sodann der Bart theils ganz geschoren, theils in mässiger Fülle bewahrt wurde, war es bei den Vornehmen Sitte, nur den Schnurrbart, diesen aber voll und lang zu tragen, dass davon der Mund ganz bedeckt erschien. Endlich bezeichnet den nordischen Barbaren der ausgeprägte Rassentypus des Kopfes, besonders die eingedrückte Nase und die hervortretenden Backenknochen. — Die gleichen Eigenthümlichkeiten nebst völliger Uebereinstimmung in Bezug auf Stilistik, Technik, ja selbst auf die Qualität des Marmors finden sich an der unter dem Namen Arria und Paetus bekannten Gruppe in Villa Ludovisi, in welcher früher auch der sterbende Fechter aufgestellt war (abgebildet bei Müller a. a. O. 218). Nach dem Vorgange Visconti's (Op. var. IV. 326) erklärte sie Raoul-Rochette (Bull. de Férussac 1830. XV. 365 sqq.) für einen Gallier, welcher, um der Schmach der Gefangenschaft zu entgehen, zuerst sein Weib und dann sich selbst tödtet, wie Aehnliches von Pausanias über die Niederlage der Gallier bei Delphi berichtet wird. Beide Werke tragen durchaus das Gepräge griechischer Originalarbeiten; dass sie aber wirklich der Zeit des Attalos angehören, wird durch eine neuerliche Entdeckung bestätigt. Pausanias berichtet (I. 25, 2): »An der südlichen Mauer (der Akropolis zu Athen) stehen der Kampf der Gi-

ganten, die einst in der Gegend von Thrakien und dem Isthmos von Pallene wohnten, die Schlacht der Athener gegen die Amazonen, der Sieg bei Marathon über die Meder und die Niederlage der Galater in Mysien: Weihgeschenke des Attalos, sämmtlich im Maßverhältniss von etwa zwei Ellen (ὅσον τε δύο πηχῶν ἕκαστον)«. Ueber diese Werke war bis vor wenigen Jahren so wenig bekannt, dass sogar darüber gestritten wurde, ob es sich um statuarische Gruppen oder Reliefs handle (vgl. Schubart in den Jahrb. f. Philol. 87, p. 301 ff.). Bei den Ausgrabungen an Ort und Stelle hatten sich keine Reste gefunden. Sie müssen vielmehr nach der Zeit des Pausanias von Athen nach Rom versetzt worden sein, wo ein Theil schon im Anfange des 16. Jahrh. wieder entdeckt worden ist, ohne dass man die Bedeutung erkannt hätte. Jetzt sind wenigstens acht Statuen als Bestandtheile dieser Gruppen sicher nachgewiesen und, da die älteren Abbildungen durchaus ungenügend sind, in neuen guten Stichen publizirt worden: Monum. dell' Instit. arch. IX. Tav. XIX—XXI, mit Text von Brunn in den Annali 1870. pp. 292—323 (vergl. Friederichs, Bausteine, p. 322; Overbeck, Gesch. der griech. Plastik, 2. Aufl. II. p. 176). Es sind aus Gruppe I) Ein todter Gigant, im Museum von Neapel; II) Eine todte Amazone, ebenda; III) Ein bekleideter todter und ein auf's Knie gesunkener und sich noch vertheidigender nackter Perser, ebenda und im Vatikan; ausserdem wahrscheinlich ein dem letzteren naheverwandter, aber bekleideter bei Adam, Recueil de sculptures antiques. 1754. pl. 32—33; endlich IV) aus der Galliergruppe ein todter Jüngling, ein nackter rückwärts niederstürzender Jüngling und ein auf das Knie gesunkener, sich vertheidigender, mit Tunika bekleideter Mann, sämmtlich in der Sammlung der Markusbibliothek zu Venedig; ein Sterbender, in vorgerückterem Alter, in der ganzen Stellung dem sterbenden Fechter von der Gegenseite ziemlich genau entsprechend, im Museum zu Neapel; endlich aller Wahrscheinlichkeit nach ein auf's Knie gesunkener und sich vertheidigender verwundeter Jüngling im Museum von St. Germain bei Paris (Clarac, Mus. de Sculpt. 280, 2151). In dieselbe Reihe wenn auch nur als späte Kopien, gehören drei kleine Bronzen im britischen Museum, zwei Gallier und eine Amazone. Ueber einige andere Figuren, die zu diesen Gruppen oder allgemeiner zur pergamenischen Schule in mehr oder minder direkter Beziehung zu stehen scheinen, sind noch genauere Untersuchungen im Einzelnen anzustellen; vergl. Brunn a. a. O. Nur Zufall ist es, dass die bisher nachgewiesenen Statuen in allen vier Gruppen der Partei der Unterliegenden angehören. Dass ursprünglich auch die Sieger nicht fehlten, wird durch eine Notiz bei Plutarch (Anton. 60) verbürgt, der zufolge die Statue des Dionysos durch einen Sturm von der Akropolis, also wol von der Höhe ihrer Zinnen, in das Theater des Gottes herabgestürzt wurde. Bedenken wir nun, dass allein von den Galliern uns fünf erhalten sind, welche gewiss doch nur einen Theil der einst vorhandenen Gruppe ausmachen, so ergibt eine Berechnung auf dieser Grundlage, dass die vier Gruppen in ihrer Gesammtheit einen Statuencomplex von einem Umfange bilden mussten, wie uns kaum ein anderer aus dem Alterthume bekannt ist.

Die erhaltenen Figuren, welche in ihren bei antiken Skulpturen nicht eben häufigen Verhältnissen von etwa $^2/_3$ Lebensgrösse dem von Pausanias angegebenen Maße von zwei Ellen sehr wol entsprechen, stimmen mit dem sterbenden Fechter und der ludovisischen Gruppe in Material, Technik und künstlerischer Auffassung völlig überein, so dass sie unbedingt einer und derselben Kunstschule angehören; und wenn auch zuzugeben ist, dass sie in der vollen Harmonie der Durchführung hinter ihnen zurückstehen, so lassen sie sich doch in keiner Weise mit römischer Kopistenarbeit verwechseln. Vielmehr erklären sich die an ihnen bemerkbaren Mängel, wie kleine Fehler in den Proportionen, eine gewisse Härte und Magerkeit in der Ausführung, am einfachsten durch die Annahme, dass sie verkleinerte Wiederholungen eines noch grossartigeren, voraussichtlich in Pergamum errichteten Siegesdenkmals sind, welche Attalos wahrscheinlich aus Anlass seines Besuches in Athen um 200 v. Chr. für seine Bundesgenossen anfertigen liess, und zwar, wenn auch unter Leitung der Meister der pergamenischen Schule, doch wol nur von deren Schülern und Gehülfen. Während nun in Athen die vier Gruppen einfach neben einander aufgestellt gewesen zu sein scheinen, darf wol angenommen werden, dass ihre Vorbilder sich räumlich, wie der Idee nach zu einer höheren Einheit zusammengeschlossen haben werden. Die Vierzahl der Gruppen weist uns auf eine Vertheilung an vier Seiten eines architektonischen Monumentes hin; und vortrefflich entsprechen sich etwa auf Vorder- und Rückseite die Giganten und Gallier, sowol äusserlich durch ihre vorwiegende Nacktheit, wie durch den Charakter roher und ungebändigter Naturkraft und Wildheit, während die Amazonen und die Meder auf den Nebenseiten sich als Asiaten und in vollerer Bekleidung gegenüberstehen. Wie aber die hellenischen Götter die wilden Erdensöhne bewältigen, so bekämpfen die Hellenen stets siegreich das Barbarenthum, von der ältesten Zeit der Amazonen bis zu den Zeiten des Attalos, dessen Siege über die Gallier durch das Ganze verherrlicht werden. Eine genauere Betrachtung der atheniensischen Statuen zeigt nun, dass dieselben für eine sehr niedrige Aufstellung berechnet waren. Wenn sie aber, wie Pausanias berichtet, an der Mauer standen, die von Plutarch erwähnte Bacchusstatue aber, damit sie vom Sturm herabgestürzt werden konnte, sich auf der Mauer oder deren

Zinnen befinden musste, so müssen wir daraus folgern, dass die Gruppen ursprünglich für eine staffelförmige Aufstellung bestimmt waren, etwa in der Weise, dass die Sieger einen höheren Platz als die Besiegten einnahmen. Das Auffällige einer solchen Anordnung mildert sich bei einem Blick auf die Entwickelung der dekorativen Kunst um die Zeit Alexander's d. Gr., wie sie in Mausoleen und besonders in manchen Prachtanlagen für temporäre Zwecke sich zeigt, unter denen namentlich der Scheiterhaufen des Hephästion (Diodor. XVII. 114) ein Beispiel für terrassenförmigen Aufbau bietet. Fragen wir nun, ob sich von einem solchen grossartigen Siegesdenkmale, wie es hier vorausgesetzt wurde, nicht noch anderweitige Nachrichten erhalten haben, so bietet sich eine Stelle des Ampelius dar, eines Schriftstellers frühestens aus der Zeit der Antonine, der in seinem Liber memorialis c. 8 unter anderen Merkwürdigkeiten erwähnt: »in Pergamum einen grossen marmornen Altar, 40 Fuss hoch, mit grossartigen Skulpturen«. Offenbar ist dies derselbe, welchen Pausanias (v. 13. 8) als aus der Asche der Opferthiere erbaut anführt, der aber ebenso wie der grosse Aschenaltar des Zeus zu Olympia, mit welchem er verglichen wird, wenigstens unten eine Steinbekleidung gehabt haben wird. Der Zeusaltar bestand bei einer Gesammthöhe von 22 Fuss aus einer unteren Terrasse und dem auf derselben errichteten kleineren Opferheerd, beides mit Treppenanlagen; der pergamenische mochte sich bei seiner grösseren Höhe in mehrere Terrassen gliedern. Wie hier auf den vier Seiten die vier Gruppen im Einzelnen geordnet sein mochten, lässt sich freilich nicht mehr bestimmen. Dass sie aber wirklich an diesem Altar angebracht waren, darf man mit Zuversicht aus dem Zusatze des Ampelius schliessen: »continet autem Gigantomachiam«. Er nennt allerdings nur die Gigantenmachie, aber gerade die Gruppe, welche der Idee nach den vornehmsten Platz an der Vorderseite einnehmen musste (vgl. Bull. dell' Inst. 1871. p. 28). So darf dieser Altar, bei dem übrigens an einen ziemlich gleichzeitig von Hieron II. in Syrakus errichteten (Diodor. XV. 83; vergl. Serradifalco, Ant. d. Sicilia IV. 146) erinnert werden mag, als eins der grossartigsten Monumente der Diadochenzeit betrachtet werden, in welchem die auf Glanz und königliche Pracht gerichtete dekorative Kunst eben dieser Zeit einen besonders sprechenden Ausdruck gefunden hatte.

Die Stellung der pergamenischen Schule in der inneren Entwickelung der Kunstgeschichte, wie sie uns in den erhaltenen Werken entgegentritt (vergl. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler. I. 444 ff.), ist wesentlich bedingt durch die ihr gestellte Aufgabe. Die Grundidee des Ganzen der vier Gruppen erinnert allerdings an das alte Grundthema vom Gegensatz zwischen Hellenen- und Barbarenthum, wie er sich nicht nur in der Literatur, z. B. bei Herodot, sondern auch in der Kunst schon in der polygnotischen Schule bei der Auswahl der Gemälde in der Poikile zu Athen ausspricht. Aber in der Behandlung dieses Thema's tritt jetzt ein wesentlich neues Moment dadurch ein, dass hier zuerst in statuarischen Bildungen Barbarenkämpfe aus der unmittelbarsten Gegenwart in lebendiger Anschaulichkeit dem Auge vorgeführt werden sollten. Die griechische Plastik hatte bis nach der Zeit Alexander's einen überwiegend idealen Charakter bewahrt, aber auch den Kreis der idealen Anschauungen des Griechenthums in ihren Darstellungen ziemlich erschöpft. Die neue Aufgabe verlangte ein weit stärkeres Betonen des realen Elementes: es genügte nicht mehr, die Barbaren, welche durch den Schrecken ihrer Erscheinung noch in aller Gedächtniss lebten, nur äusserlich durch Bekleidung und Bewaffnung kenntlich zu machen, sondern es waren die Eigenthümlichkeiten der Rasse in klarer und bestimmter Weise hervorzuheben, wie bereits oben bei Gelegenheit des sterbenden Fechters bemerkt wurde, im Typus des Gesichtes, im Charakter des Haars und Bartes, in der Statur und Muskulatur bis auf die spezifische Textur der Haut herab. Nicht weniger aber als in den Formen war das Wesen der Nationalität in dem ganzen Naturell zur Anschauung zu bringen, in der gewaltigen Entwickelung physischer Kraft, in der Wildheit des Angriffes, im Trotz der Abwehr, der Verzweifelung der Niederlage und der stummen Resignation des Sterbens. Die Lösung der so gestellten Aufgabe verlangte allerdings weniger das frühere Vorwiegen der in idealer Richtung frei schaffenden künstlerischen Phantasie; es war vielmehr die Gefahr des Verfallens in einen platten Naturalismus nahe gerückt, welcher nur zu begegnen war durch eine scharfe Beobachtungsgabe und durch eine mit klarem Bewusstsein auswählende und sichtende, vorwiegend kritische Thätigkeit des Geistes. So musste sich eine Richtung entwickeln, die mit dem gesammten wissenschaftlichen und gelehrten Streben der alexandrinischen Epoche ziemlich parallel läuft, wobei nicht zu übersehen ist, dass der eine der von Plinius genannten Künstler, A n t i g o n o s, auch als gelehrter Kunstschriftsteller der Zeit und dem Range nach eine der ersten Stellen einnahm. In der Kunst offenbarte sich diese Richtung als ein Eklektizismus, der bei eifrigem und erfolgreichem Streben den neuen Forderungen gerecht zu werden, doch durchaus noch auf der Grundlage des früheren Idealismus ruht. Das lehren besonders die Gallierstatuen, die, wenn auch gewiss keineswegs vollständig, doch zahlreicher als die anderen erhalten, allein ein vergleichendes Urtheil gestatten. In ihrer Gesammtheit werden sie ein nach der äusseren und inneren Charakteristik vollständiges Bild des Barbarenthums gewährt haben; in den einzelnen Figuren aber beschränkte der Künstler

die Charakteristik je auf das für den besonderen Zweck Nothwendige: er wählte zwischen Bekleidung und Nacktheit, zwischen verschiedenen Attributen und Waffen: er zeigt uns an dem Körper des Sterbenden in Neapel die Spuren vorgerückteren Alters in fast naturalistischer Durchbildung; er betont an dem sich vertheidigenden bärtigen Kämpfer die an Rohheit streifende Derbheit des gemeinen Mannes. Aber während am sterbenden Fechter sich die sorgsamste Charakteristik der Körperformen eines Barbaren gewissermassen im Gleichgewicht hält mit der idealen Auffassung der ganzen Situation, der schmerzlichen Trauer des Sterbenden, bot an dem todten Jünglinge die ausgesprochene Jugend und die absolute Ruhe des Todes dem Künstler den Anlass, auch dem Körper ein so ideales Gepräge zu verleihen, dass hier zu deutlicher Charakteristik äussere Attribute, Leibgurt und sechseckiger Schild, weniger als sonst entbehrt werden konnten. Auch in den Perserstatuen begegnen wir sofort dem Wechsel zwischen voller Bekleidung und der bei einem Perser fast auffälligen Nacktheit; im Vergleich mit dem Trotz der kämpfenden Gallier zeigt ferner der eine sich Vertheidigende einen fast furchtsamen Charakter, und selbst an dem Todten tritt in den weichen Linien die Grundverschiedenheit im Wesen des Orientalen bestimmt hervor. Bei der Amazone und dem Giganten war ein stärkeres Vorwiegen des idealen Elementes selbstverständlich, so dass die an den anderen Gruppen gemachten realistischen Studien sich weniger in der allgemeinen Auffassung als in der formalen Behandlung des Einzelnen geltend zu machen vermochten. Bei allen diesen Studien trat allerdings an die Stelle des Strebens nach absoluter, allgemein gültiger Schönheit die Forderung der besonderen oder beschränkteren Schönheit einer scharfen und klaren Charakteristik und der historischen Wahrheit. Aber eben darin liegt die spezifische Bedeutung dieser Schule, dass sie auf diesem Wege die Grenzen der Plastik erweiterte und dieser Kunst das Gebiet der eigentlich historischen Darstellung eroberte, welche bisher auf die Malerei beschränkt geblieben war. Wenn nun auch diese Entwickelung zu spät erfolgte, als dass sie auf die weitere Entwickelung der griechischen Kunst im engeren Sinne noch einen bedeutenden Einfluss hätte ausüben können, so bildet sie ein um so wichtigeres Vermittelungsglied für das Verständniss der historischen Kunst der Römer, die mit keiner anderen Richtung der griechischen eine nähere Verwandtschaft zeigt, als gerade mit der pergamenischen Schule.

Hiermit scheint allerdings ihr Gebiet noch nicht erschöpft zu sein. Denn nach den bisherigen Untersuchungen ist es jetzt nicht mehr gewagt, selbst ohne äussere Zeugnisse blos aus inneren Gründen dieser Schule noch andere bedeutende Werke zuzusprechen: so die eine erhaltene Figur aus einer Gruppe mit Astragalen spielender Knaben (Marbles in the brit. Mus. II, 31); namentlich aber die Gruppe des durch mehrfache Wiederholungen bekannten, an der Fichte aufgehängten Marsyas und des im Original erhaltenen Skythen, der das Messer schleift, um ihn zu schinden, der unter dem Namen des Schleifers, Arrotino, bekannten Statue des florentiner Museums (abgebildet bei Müller und Oesterley, Denkm. alter Kunst. II. 14, 154 u. 155; vergl. Handb. §. 362, 4. Ueber andere Bestandtheile dieser Gruppe vergl. Michaelis in den Ann. d. Inst. 1858. p. 320 u. 340 ff.). Die Statue des Skythen, in dessen Schädelbildung Blumenbach den Kosakentypus genau wiedergegeben fand, zeigt nicht nur eine den Galliern durchaus verwandte Auffassung der Barbarenbildung, sondern auch die Behandlung der Formen, der Oberfläche des Marmors, ja das Material verrathen durchweg eine solche Uebereinstimmung, dass, wer namentlich den sterbenden Fechter genau studirt hat, an der engsten Schulverwandtschaft der Urheber beider Werke nicht zweifeln kann. Neben dieser Uebereinstimmung macht sich aber in der Statue des Marsyas ein neues Element geltend: ein fast bis zur Ostentation gehendes Studium der Anatomie des menschlichen Körpers, durch welches die gelehrte Richtung der ganzen Schule eine neue Bestätigung erhält. Es wird hiernach genügen, einfach an den ziemlich gleichzeitigen Laokoon zu erinnern, um zu der Ueberzeugung zu gelangen, dass die beiden uns bekannten Hauptkunstschulen der Diadochenzeit, die rhodische und die pergamenische, zwar im Einzelnen manche und sogar bedeutende Unterschiede zeigen, in ihren Grundlagen dagegen sich als Ausfluss einer und derselben Zeitrichtung offenbaren, sowie ferner, dass sie nicht die Fortsetzung einer einzelnen der früheren Schulen bilden, sondern, indem sie die gesammte frühere Entwickelung zur Voraussetzung haben, in der Kunst eine ähnliche Stellung einnehmen, wie in Poesie und Literatur die sogenannte hellenistische Periode gegenüber der hellenischen im engeren Sinne.

H. Brunn.

Antimachides. Antimachides, Architekt. »Zu Athen führten die Architekten Antistates, Kallaischros, Antimachides und Porinos (?) für Pisistratos zu dem Tempel, den dieser dem olympischen Jupiter errichten wollte, den Grundbau aus. Nach seinem Tode aber (oder vielleicht richtiger: nach der Vertreibung seiner Söhne) liessen sie wegen der veränderten politischen Verhältnisse den Bau liegen«: Vitruv. VII. praef. §. 15; vergl. Aristoteles Polit. V. 11. Dicaearch. p. 8 ed. Hudson. Ueber die Fortsetzung des Baues s. unter Cossutius.

B.

Antimachos. Antimachos, Erzbildner, nach Plinius XXXIV. 86 durch Frauenstatuen bekannt.

B.

Antinori. Giovanni Antinori, Architekt, geb. zu Camerino 1724, † zu Rom den 24. Juni 1792 (auf seinem Grabsteine in S. Venanzio steht: VIII. Kal. Jul. an. 1792). Er begab sich jung nach Rom, studirte dort Mathematik und dann Architektur unter Anleitung des Marchese Girolamo Teodoli. Als Lissabon durch das Erdbeben von 1755 grösstentheils zerstört war, beschloss er, unternehmungslustig wie er war, dorthin zu gehen, um ein grösseres Feld der Thätigkeit zu finden. Er wandte sich zu dem Ende an den Nuntius Monsignore Conti, der damals in Lissabon sein Amt antreten sollte. Conti nahm ihn denn auch mit sich und empfahl ihn dem König Joseph I. von Portugal. Dieser gewann nach Einsicht seiner Entwürfe und Pläne Vertrauen zu ihm, ernannte ihn zu seinem Hofarchitekten und übertrug ihm grosse Aufgaben. Nach seinen Zeichnungen wurde unter Mitwirkung des Eugenio dos Santos de Carvalho der königl. Palast gebaut, sowie auch die Gebäude am Platze del Commercio. Das erregte natürlich den Neid seiner spanischen Kollegen, deren Entwürfe den seinigen nachgesetzt wurden; sie wussten ihn bei dem Minister Pombal in den Verdacht zu bringen, dass er an den damaligen gegen die Krone gerichteten politischen Umtrieben betheiligt sei. Daraufhin wurde A. eingesperrt und zwei Jahre gefangen gehalten, ohne dass er wusste weshalb; dann in Freiheit gesetzt musste er sofort das Reich verlassen. Ueber Rom nach der Heimat zurückgekehrt, um sich dort von den erlittenen Mühsalen auszuruhen, beschäftigte er sich bald mit dem Entwurf zu einer fürstlichen Villa vom reichsten Charakter, in der üppig verzierten Bauweise jener Zeit. Der Grossherzog Leopold von Toskana, dem er den Plan vorlegte, dachte wol daran, ihn auszuführen, aber es fehlten die Mittel dazu.

A. ging nun wieder nach Rom; der neue Papst Pius VI. war erwählt (1775), und unser Meister hielt nun die günstige Gelegenheit zu neuen grösseren Arbeiten für gekommen. Zunächst indess verwendete ihn die Familie Doria, um den Hof ihres Palastes zum Empfang des Kaisers Joseph II. zu einem reich ornamentirten Festsaale herzurichten; was denn A. so gut ausführte, dass ihm die Doria die Ausstattung und Verzierung ihrer Villa Pamfili übertrugen. — Inzwischen hatte sich auch von Seiten des Papstes eine Arbeit für ihn gefunden. Bei Ausgrabungen in der Nähe der Kirche S. Rocco war vor dem Mausoleum des Augustus ein ägyptischer Obelisk zu Tage gekommen; A. erhielt den Auftrag, ihn vollends auszugraben und ihn auf dem Quirinal zwischen den bekannten beiden Kolossen des Monte Cavallo aufzustellen. Bei dieser Gelegenheit stellte er die Kolosse sammt ihren Pferden, welche schon öfters, das letzte mal unter Sixtus V., ihren Platz verändert hatten, in der Art um, dass sie diagonal zu dem in der Mitte befindlichen Obelisk stehen. Eine gewisse architektonische Gruppirung wurde zwar dadurch erreicht, allein für die Wirkung der plastischen Figuren ist diese Anordnung, welche übrigens mehr dem Papste als dem Baumeister zur Last fällt, keineswegs günstig. A. hatte dann auch noch 1789 den sogenannten Obelisk des Sallust auf dem Monte Pincio und den Obelisk des Marsfeldes (1792) auf dem Platze Monte Citorio zu errichten. Bald nach der letzteren Arbeit starb er. Sein bekanntester Schüler war Pasquale Belli.

s. Ricci, Memorie storiche etc. di Ancona. II. 386—390. 399. — Cyr. Volkmar Machado, Coll. de Memorias. pp. 166. 191. — Kunstblatt, Stuttgart 1824. p. 387.

*

Antiochos. Man kennt mehrere griechische Künstler dieses Namens:

Antiochos, Bildhauer, Sohn des Demetrios, nach einer in Eleusis gefundenen Inschrift Ἀντιοχεύς, d. h. wol nicht aus Antiochia, sondern aus einem attischen Demos dieses Namens gebürtig.

s. Lenormant, Recherches arch. à Eleusis; Inscr. n. 15. — Bursian, Arch. Zeit. 1856. p. 223.

Von ihm scheint wegen des paläographischen Charakters der Inschriften als ein jüngerer Künstler unterschieden werden zu müssen:

Antiochos aus Athen, sofern in der fragmentirten Inschrift (. . . τιοχος | . . . ναιος | . ποιει) der Name richtig ergänzt worden ist. Er findet sich in Schriftzügen etwa aus dem Anfange der Kaiserzeit auf dem Gewandsaume einer Athenestatue der Villa Ludovisi in Rom (Mon. dell' Instit. archeol. III. 27), die durch hässliche Restauration der Arme, des Helmbusches, der Nase, und durch das Abstossen der Gewandränder am Ueberschlag des Chiton wesentlich entstellt ist. So weit sie erhalten ist, stimmt sie in der Anlage durchaus mit der kleinen Marmorstatuette, welche allgemein als das vollständigste Nachbild der Parthenos des Phidias anerkannt ist (Ann. dell' Inst. 1861. tav. d'agg. OP; Overbeck, Gesch. der Plastik. I. Fig. 46). Selbst die hohen tyrrhenischen Sandalen (Pollux VII. 92) finden sich an ihr wieder. Das Fehlen der Attribute zu ihrer Linken lässt sich dagegen aus der Beschädigung der Basis erklären. Die Statue des Antiochos ist demnach wahrscheinlich eine genaue Kopie nach Phidias, und die Eigenthümlichkeit in der formellen Behandlung der Gewandung, an der bei sehr sorgfältiger Ausführung die Kanten und Brüche zu scharf angegeben und die Falten zu tief eingeschnitten erscheinen, erklärt sich vielleicht daraus, dass der Künstler die auf eine Ausführung in getriebenem Goldblech berechneten Formen ohne Rücksicht auf die durch das Material bedingten Modifikationen genau in Marmor übertrug. Der Künstler gehört somit der Schule attischer Renaissance an, über welche

unter Apollonios, Nestor's Sohn, weiter zu handeln ist.

s. Welcker, Alte Denkm. I. p. 432. — Brunn, Gesch. der griech. Künstler. I. 550. 567. — Overbeck, Gesch. der griech. Plastik. II. 311.

Ob die Marmorstatue eines Oceanus und eines Juppiter im Besitze des Asinius Pollio Werke des Antiochos oder eines sonst unbekannten Künstlers Heniochos waren, lässt sich wegen der Unsicherheit der Lesart bei Plinius XXXVI. 33 nicht entscheiden.

Antiochus Gabinius, Maler, Schüler des Sopolis, wird von Cicero (Epist. ad Attic. IV. 16, 12) wegen eines Prozesses im J. 700 d. St. flüchtig erwähnt.

Antiochus, angeblich Mosaikarbeiter, zufolge einer missverstandenen Stelle bei Symmachus (Epist. VIII. 41).

Antiochos, angeblich Steinschneider. Ein Karneol mit einem Brustbilde der Athene und dem Namen des Antiochos ward schon von Bracci (Mem. d. inc. I. 115; vergl. tav. 21) als eine Arbeit des Flavio Sirleti bezeichnet. Auf zwei anderen Steinen verbietet schon die Vertheilung der Namensinschrift auf zwei Seiten der Bilder an einen Steinschneider zu denken.

s. Brunn, Gesch. der griech. Künstler. II. 601.

H. Brunn.

Antipatros, angeblich Toreut, s. **Diodoros.**

Antiphanes. Man kennt vier griechische Bildner dieses Namens:

Antiphanes, Bildhauer aus Athen, war Ol. 93 bei der Ausführung des Frieses am Erechtheum beschäftigt (Brunn, Gesch. der griech. Künstler. I. 249).

Antiphanes, Erzbildner aus Argos, Schüler des Periklytos, eines Schülers des Polyklet, und Lehrer des Kleon von Sikyon: Paus. V. 17, 3. Für das grosse Weihgeschenk, welches die Lakedämonier wegen des Sieges bei Aigospotamoi (Ol. 93, 4) in Delphi aufstellten, arbeitete er die Statuen der Dioskuren: Paus. X. 9, 8; ebenso ein ehernes Bild des trojanischen Pferdes für ein delphisches Weihgeschenk der Argiver wegen eines vermeintlichen Sieges über die Lakedämonier: Paus. X. 9, 12. Sofern die von Thukyd. VI. 95 erwähnten Kämpfe wegen Thyrea (Ol. 91, 3) gemeint sind, wurde dieses Werk vielleicht erst einige Zeit nach dem Siege aufgestellt, da der Künstler noch nach Ol. 103 am Leben gewesen zu sein scheint. Denn in einem grösseren Weihgeschenke, welches die Tegeaten wegen eines Sieges über die Lakedämonier ebenfalls in Delphi aufstellten, rührten von seiner Hand die Statuen der arkadischen Stammesheroen Elatos, Adheidas und Erasos her: Paus. X. 9, 6. Ueber die chronologische Bestimmung dieses Sieges vergl. Brunn, Gesch. der griech. Künstler. I. 283 und Urlichs in den Jahrb. für Philol. LXIX. 379.

Antiphanes, Bildhauer aus Theben; s. oben unter **Andron.**

Antiphanes, Bildhauer aus Paros, Sohn des Thrasonides, nach der Inschrift einer in Melos gefundenen, jetzt im Berliner Museum befindlichen Statue eines Hermes von guter Arbeit aus der Kaiserzeit: Corp. inscr. graec. n. 2435; Gerhard, Berlin's ant. Bildw. p. 75, n. 100.

H. Brunn.

Antiphilos. Antiphilos, Maler aus Aegypten, Schüler des Ktesidemos. Plinius (XXXV. 138) führt ihn unter den Künstlern an, welche den ersten und ausgezeichnetsten im Range am nächsten stehen. Hohe Berühmtheit wird indessen bezeugt durch Varro (de re rust. III, 2), der ihn als Repräsentanten der Malerei überhaupt, und durch Theon (Progymn. 1), der ihn neben Apelles und Protogenes nennt. Dass er Zeitgenosse der Letzteren war, ergibt sich aus seiner Thätigkeit einerseits für Philipp von Macedonien, andererseits für Ptolemaeus I. von Aegypten. Nur irrthümlich bringt ihn Lucian (de calumn. non tem. cred. 2) mit einem Faktum aus der Regierungszeit des vierten Ptolemaeus Philopator in Beziehung. Mag nun auch die weitere Erzählung des Lucian, in welcher Antiphilos als persönlicher Feind des Apelles erscheint, nicht in allen Einzelnheiten zuverlässig sein (vergl. unter Apelles), so scheint doch die Gegnerschaft an sich um so weniger zu bezweifeln, als die ganze künstlerische Eigenthümlichkeit des Antiphilos den vollkommensten Gegensatz zur Kunstrichtung des Apelles darbietet. Während nämlich die Kunst des Apelles in vollendetster Durchbildung des Malerischen das Höchste leistete, bezeichnet Quintilian (XII. 10, 6) das Verdienst des Antiphilos durch das Wort: facilitas, Leichtigkeit; und dass dieser Ausdruck im weitesten Sinne, in Bezug auf Erfindung und Auffassung sowol als auf die Ausführung zu deuten ist, lehren die Nachrichten, welche Plinius an zwei Stellen (XXXV. 114 und 138) über seine Werke gibt, deren wichtigste sich in Rom in den Portiken der Octavia, des Philippus und des Pompeius befanden.

Von mythologischen Gegenständen werden genannt: ein Dionysos; ein berühmter Satyr mit dem Pantherfell, unter dem Beinamen Aposkopenon bekannt, also etwa einen bestimmten Punkt fixirend und das Auge gegen die Lichtstrahlen durch die erhobene Hand deckend; Hesione; Hippolytos; Kadmos und Europa. Ueber die Auffassung dieser Bilder sagt Plinius leider nichts; und dass die Beschreibungen eines Hippolytos und einer Hesione bei den Philostraten (II. 4 und iun. 12) auf die Originale des Antiphilos zurückzuführen sind, lässt sich allerdings nicht streng beweisen. Aber sie zeigen wenigstens, welcher Auffassung diese Gegenstände

fähig waren; und gerade die in ihnen geschilderte Auffassung, in der weniger das Ethos der einzelnen Personen, als die lebendige Aktion in sehr ausgeführter Szenerie hervortrat, findet nach dem Entwickelungsgange der griechischen Malerei kaum vor der Zeit des Antiphilos eine passende Stelle, so dass an ihn als möglichen Urheber wenigstens erinnert werden darf. Richtig bemerkt Jahn (Die Entführung der Europa, Wien 1870, p. 6), dass die drei zuletzt genannten Bilder eine merkwürdige Verwandtschaft erkennen lassen: »Alle drei sind Seestücke und statten eine pathetische Szene mit dem auffallenden Reiz eines mächtigen Thiers aus, welches eine Hauptrolle spielt, mit welchem noch die reizenden Frauengestalten der Hesione und Europa einen effektvollen Kontrast bilden«. Auf lebendige Aktion weist ferner das Bild des Ptolemaeus auf der Jagd hin, während die Verbindung der Bildnisse Alexander's und Philipp's mit der Athene ausnahmsweise einmal an die Kunstrichtung des Apelles erinnert. Sonst wird von Porträt's nur noch Alexander als Knabe genannt. Diesen Werken treten nun als eine durchaus verschiedene und überhaupt wesentlich neue Kategorie die Arbeiten auf dem Gebiete des Genre und der Kleinmalerei gegenüber, unter deren ersten und vorzüglichsten Vertretern Antiphilos von Plinius ausdrücklich genannt wird. An einer Darstellung der Wollenbereitung wird hervorgehoben, dass in ihr die verschiedenen Aufgaben der Frauen in lebendigster Bewegung charakterisirt waren. Ein reines Lichteffektstück war das Bild eines Feuer anblasenden Knaben, in dem sich der Glanz des Feuers über das ganze Haus und das Antlitz des Knaben verbreitete. Endlich erhielt nach einem seiner Bilder eine ganze Kategorie von komischen, karikaturartigen Darstellungen den Gattungsnamen Grylli: er hatte nämlich einen gewissen Gryllos in lächerlicher Auffassung, wahrscheinlich mit frappanter Beziehung auf den Namen des Mannes gemalt, welcher Ferkel bedeutet.

So zeigt sich schon in der Wahl der Gegenstände die grösste Mannigfaltigkeit, die eine grosse Leichtigkeit der Auffassung und Behandlung fast mit Nothwendigkeit voraussetzt. Es wird sich dem Antiphilos sogar das Verdienst nicht absprechen lassen, dass er durch die Ausbildung des Genre das bisherige Gebiet malerischer Darstellungen nicht unwesentlich erweitert habe. Aber gerade das Lob der Leichtigkeit deutet darauf hin, dass es sich hierbei weniger um eine Vertiefung der poetischen Anschauungen handelt, als um ein praktisches Geschick und einen frischen Blick in der Wahl der Momente und Situationen, sowie um eine mehr wirkungsvolle, als bis in's Einzelnste durchgebildete malerische Darstellung derselben.

s. Brunn, Gesch. der griech. Künstler. II. 247 ff.

H. Brunn.

Antiphilos. Antiphilos, angeblich Steinschneider. Sein Name, auf der Rückseite einer Gemme zwischen einem Bogen und einem Köcher eingegraben (Corp. inscr. gr. 7153) bezeichnet wahrscheinlich den Besitzer derselben.

s. Brunn, Gesch. der griech. Künstler. II. 601.

B.

Antipjew. Zwei russische Kupferstecher aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. Beide waren am Marine-Korps in St. Petersburg angestellt.

Peter Antipjew wurde durch Verwendung des Corps-Direktors Iwan Loginowitsch Golenischtschew-Kutusow als Schüler in die mit der St. Petersburger Akademie der Wissenschaften (bis in den Anfang unseres Jahrh.) verbundene Kupferstich-Klasse aufgenommen. Hier widmete er sich unter der Leitung des berühmten Georg Friedrich Schmidt dem Porträtfache, in welchem er zwar nicht Bedeutendes, in Anbetracht des vorgerückten Alters aber, in welchem er die Kunst zu erlernen begonnen, immerhin Anerkennenswerthes leistete. Von ihm sind folgende Stiche bekannt:

1) Uschakow. Fol.
2) J. L. Golenischtschew-Kutusow.
3) Graf Peter Scheremetew. Argunof pinx. Antipjef sculp.
4) Eine Kopie desselben Bildnisses, aber nur Brustbild mit einigen kleinen Veränderungen.
5) Feldmarschall B. P. Scheremetew, ebenfalls nach Argunof. Fol.
6) La Comtesse Anna Petrowna, épouse de son Excell. le Feldmaréchal Comte Boriss Petrowitsch Scheremeteff, née Soltikoff. Argunof pinx. Antipjef sculp. Gegenstück. Fol.
7) Frau Schmidt. Kopie nach einem Stiche von G. F. Schmidt. gr. 8.
8) Kopie nach Wortmann's Stich: Petrus Magnus. Tannauer pinx. 1714. C. A. Wortmann Acad. Sc. scul. Fol.
9) J. O. de la Mettrie, der bekannte Atheist. 1709—1751. Kopie nach G. F. Schmidt. Fol.

s. Энцикл. слов. (Encykl. Wörterb.), St. Petersb. 1862. IV. — Fiorillo, Kleine Schriften. Göttingen 1806. II. 88. — Ровинскій, Русск. грав. (Rowinski, Die russischen Graveure), St. Petersburg 1870. p. 172. — Худож. газ. изд. Кукольника (Kunstzeitung, herausgeg. von Kukolnik), St. Petersb. 1838. p. 471.

Notiz von W. Engelmann.

Feodor Antipjew, jüngerer Bruder und Schüler des Vorigen, hat Seekarten gestochen.

s. Энц. сл. (Encykl. Wörterbuch), St. Petersburg 1862. IV.

E. Dobbert.

Antipow. Peter Antipow, russischer Architekt mit dem Titel eines Akademikers, war um das J. 1860 bei dem Bau des Palastes für den Grossfürsten Nikolai Nikolajewitsch und dem Umbau der Alten Eremitage in St. Petersburg als Gehülfe des Professors Stakenschneider thätig.

s. Отчетъ И ак. худ. (Bericht der Kaiserl.

Akademie der Künste), St. Petersburg 1856—1857. p. 49 und 1860, p. 69.

Ed. Dobbert.

Antiquo. Beiname eines sonst nicht bekannten Bildhauers Illario Pier-Giacomo um 1500, der unter den Gonzaga von Mantua in einem urkundlichen Aktenstücke als »berühmter« Meister erwähnt wird. Ein Brief von ihm von 1497 an Francesco Marchese von Mantua ist bei Carlo d'Arco veröffentlicht. Von seiner Thätigkeit lässt sich Bestimmtes nicht nachweisen.

s. Carlo d'Arco, Delle Arti di Mantova etc. II. 40.

*

Antiquus. Johannes und Lambertus Antiquus, Maler, Gebrüder. Johannes, geb. zu Gröningen den 11. Okt. 1702 wandte sich erst unter der Leitung von Gerard van der Veen der Glasmalerei zu, später wurde er durch Jan Abel Wassenberg nur dürftig in der Malerei unterwiesen. Dann begab er sich von Gröningen über Amsterdam nach Rouen und Paris, von da zurück durch Brabant wieder nach Amsterdam, wo er einige Monate bei dem Maler Gimnich in die Lehre trat. Mit seinem Bruder, der Landschaften und Ornamente malte, begab er sich sodann nach Italien und fand nach allerlei Widerwärtigkeiten zu Florenz einen Beschützer in dem Grossherzog, in dessen Dienst er sechs Jahre lang arbeitete. Er wurde Mitglied der florentinischen Akademie, wo sich noch die Skizze einer grossen von ihm gemalten Darstellung des Titanenstreites befindet. Auch zu Rom, wohin er sich mehrmals begab, fand er einen Mäcen in Benedikt XIII., während er daselbst und zu Neapel mit den besten Künstlern jener Zeit Beziehungen anknüpfte. Bald nach dem Tode des Grossherzog's ging er nach Gröningen zurück.

Seine Bildnisse waren sehr gesucht; auch malte er Historienbilder. In dem Palast des Statthalters bemalte er u. A. die Kuppel eines grossen Saales und in dem Schlosse zu Breda verschiedene Säle, wobei er u. A. zum Vorwurfe nahm: Mars, von den Grazien entwaffnet, Scipio Africanus und M. Coriolan. Alle diese Werke, worin er sich als einen guten Zeichner und verdienstlichen Koloristen bewies, waren mit viel Leichtigkeit ausgeführt und bezeugten seine Studien der römischen Schule. Der Prinz von Oranien, Herr von Breda, verlieh ihm einen Jahresgehalt und bewog ihn, sich in Breda niederzulassen. Eine der Spuren, welche er von seinem Aufenthalte in genannter Stadt zurückliess, findet man in Th. E. van Goor's Beschreibung von Breda (s. unten), für welches Werk er eine Zeichnung von dem berühmten Grabmonument Engelbrecht's von Nassau entwarf, die von B. F. Immink gest. wurde. Ueberdies malte er für verschiedene angesehene Herrn zu Middelburg, Gröningen u. a. Orten Deckenbilder mit lebensgrossen mythologischen Vorstellungen und dergleichen. Johannes starb Ende 1750. Van Gool gibt dies an und fügt bei, nachdem er kaum das 46. Jahr erreicht hatte, was jedoch mit dem von ihm selbst angegebenen Geburtsjahr 1702 nicht übereinstimmt. Lambertus lebte noch 1751 zu Gröningen.

Nach Johannes gestochen:

Grafstede van Engelbregt den 11. (d. h. II) Grave van Nassau etc. Joan. Antiquus delin. B. F. Immink fecit 1744. Fol. Für: Th. E. van Goor, Beschryving der stadt en lande van Breda, Haag 1744. Fol.

s. Van Gool, De nieuwe Schouburg. II. 307. — Fiorillo, Gesch. der zeichn. Künste. III. 357. — Immerzeel, Levens en Werken etc. I. — Kramm, Levens en Werken. I. 20 u. III. 784.

T. v. Westrheene u. W. Schmidt.

Antistates, Architekt, s. **Antimachides.**

Antiveduto. Antiveduto della Gramatica, s. **Gramatica.**

Antoine. Antoine, Maler, der zu Lüttich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. lebte, weshalb man ihn Antoine de Liége (Anton von Lüttich) nannte. Unsere ersten Nachrichten über den Künstler reichen bis 1454, in welchem Jahre er für das Kapitel von S. Peter in Lüttich die Stäbe malte, welche das Tabernakel mit dem hl. Sakramente tragen. Vier Jahre später erhielt er eine Summe von etwa 100 Livres für ein grosses auf Leinwand gemaltes Bild, welches die hl. Apollonia vorstellte und für dieselbe Kirche bestimmt war. Im J. 1460 betraute ihn das Kapitel von St. Peter noch mit der Restauration eines hl. Christoph. Diese Werke des Malers A. sind wahrscheinlich kurz nachher zu Grunde gegangen, vielleicht 1468 durch die Soldaten Karl's des Kühnen von Burgund, die selbst Kirchen nicht verschonten.

In den Niederlanden bestand im Mittelalter ein Gebrauch, dem man den Ursprung vieler Kunstobjekte verdankt: man legte nämlich Solchen, die ihre Macht missbrauchten oder sich gegen die Obrigkeit verfehlten, die Verpflichtung auf, eine Summe zu entrichten, für welche ein Glasgemälde, ein Bild oder eine Statue angeschafft wurde. Bei einer ähnlichen Veranlassung erhielt A. 1476 den Auftrag, das jüngste Gericht für den Sitzungssaal des Rathes von Namur zu malen, der einen gewissen Jean de Corioulle zur Bestellung dieses Bildes verurtheilt und dessen Werth von vornherein auf 40 Gulden angesetzt hatte. Das fertige Werk aber wurde von Sachkundigen auf 55 Fl. geschätzt, wodurch dann ein langer Streit entstand, der damit endigte, dass der Verurtheilte mit Gewalt das Bild an sich brachte. Im J. 1478 malte A. auch für das Kapitel von S. Martin in Lüttich eine Reinigung und eine Himmelfahrt Mariae für die Summe von 84 Livres.

s. A. Pinchart, Archives des Arts. II 158. — Bulletin de l'Académie royale de Belgique. XXI. II. 186.

Alex. Pinchart.

Antoine. Sébastien Antoine, Kupferstecher, nach Basan's Angabe geb. zu Nancy 1687, war daselbst und in Paris thätig um 1720 —1761. Seine Manier war kraftlos und kleinlich.

1) Saint Louis de Gonzague. Nach C. Charles. A Paris chez Chereau etc. kl. Fol.
2) L'entreprise de Promethée met jupiter en fureur contre luy. Mignard pinx. Seb. Antoine Sculp. kl. qu. Fol. Nach dem Plafondgemälde im ersten Salon der kleinen Galerie des Schlosses von Versailles. In: Versailles immortalisé etc. par J. B. de Monicart. Paris 1720. II. 143.
3) Representation de la vraye grandeur de la Couronne de Pierreries qui a servi au sacre de Louis XV. en 1722. Nach Rondé fils. Zufolge Le Blanc bez.: Antoinne und 1722. Unten ein gedruckter Text. gr. Fol.
4—5) 2 Bll. Arc de triomphe fait pour l'heureuse arrivée du Roy a Versailles en 1744 aux depens des bourgeois de cette ville. Nach Lorriot. gr. qu. Fol. Aus 2 Platten: 1. Vuë du côté du chateau u. 2. Vuë du côté de Paris. Die 2. ist anonym.
6) Façade de l'Eglise Primatiale de Nancy. dessinée p. le s. Thierry architecte a nancy. gr. p. Antoine. a nancy. Fol. — Im 3. Bde. von A. Calmet's, Histoire ecclésiastique et civile de Lorraine. Nancy, 3 Bände 1728, der 4. 1751.
7) Mausolée du Duc René II. Charles de. Antoine S. Fol. — Im 3. Bde. des genannten Werkes. Durch Missverstand der Bezeichnung ward Füssli dazu geführt, einen Charles de Antoine anzunehmen. Charles de heisst so viel als Charles delineavit; vermuthlich ist der Maler Claude Charles von Nancy damit gemeint.
8) Das I. Bl. mit Siegeln. Ebenfalls im 3. Bde. seb. Antoine. f. Fol.
   Die anderen Bll. mit Siegeln sind ohne Bezeichnung, doch auch von Antoine gest.
9) R. P. Augustin Calmet. Gestochen 1729. Oval. Fol.
   Nach Le Blanc, an der Spitze der genannten Histoire. Fehlt in dem mir vorliegenden Explr.
10) W. Raviot, Advokat. Nach Revel. Gest. 1736.
11) J. J. Thomas, k. Ingenieur. 1761.
   Antoine Sculp. fand Ottley, Notices, auf einer Folge von 4 Landschaften, qu. 4, nach J. Houel. Sie seien schlecht genug für Sébastien A. Da J. Houel erst 1735 geb. wurde, so ist es wenig wahrscheinlich, dass Séb. Antoine nach ihm gest. habe.

s. Heineken, Dict. — Basan, Dict I. — Füssli, Neue Zusätze. — Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Antoine. Jacques Denis Antoine, Architekt, geb zu Paris den 6. Aug. 1733, † daselbst den 24. Aug. 1801. Er war der Sohn eines Tischlers, und wurde zuerst nur Bauunternehmer. Dennoch gelang es ihm sich noch bei jungen Jahren zu Ansehen zu bringen, denn er war erst fünfunddreissig Jahre alt, als ihm der Bau des Münzgebäudes in Paris übertragen wurde. Begonnen 1768, wurde der Bau 1775 zu Ende geführt. Wenn diesem auch der Vorwurf einer gewissen Schwerfälligkeit gemacht wurde, so ist doch der Fassade eine gewisse Grösse, der Ornamentation ein geschmackvolles Maß nicht abzusprechen; insbesondere aber ist die geschickte Anordnung und Vertheilung der Räume um so bemerkenswerther, als ihm der Minister d'Angivilliers durch die Beschneidung des Terrains — um für ein eigenes Hôtel Platz zu gewinnen — Schwierigkeiten bereitet hatte. In diesem Gebäude, dessen Architekt er mit einem Gehalt von 1500 Livres blieb, wohnte er auch. 1776 fand dann in Folge desselben Baues seine Aufnahme in die Akademie statt.

Das Ansehen, zu dem A. in Paris gelangt war, zog ihm verschiedene Aufträge in der Provinz und im Auslande zu: so baute er die Kirche der Filles St. Marie in Nancy, das Hôtel Berwick in Madrid, die Münze in Bern. Auch in Deutschland war er für den Markgrafen von Baden und den Fürsten Salm-Kyrburg beschäftigt. In Paris selbst hatte er noch die Pläne für das Hôtel Jaucourt (rue de Varennes), für das Hospiz bei der Barrière d'Enfer und für das Haus der Bernhardiner in der Strasse St. Honoré zu liefern; auch die grosse Treppe zum Justizpalast, die ein wahrhaft monumentales Gepräge zeigt, ist sein Werk, sowie die Restauration der Gewölbe und der Bau der Archive in demselben Palast. Ferner sind noch von ihm: ein neuer Saal im Hospital der Charité des hommes, der noch existirt, in der Rue des Saints Pères, und das Hôtel Maillebois, Rue de Grenelle, bei der Strasse du Bac. — Die Bibliothek in Paris besitzt von A. verschiedene Pläne, so zu einem Tempel der Freundschaft, einem Saal der Nationalversammlung, einem Obelisk für den Hof der Tuilerien, zu einem Arsenal, einem Gefängniss, einem Theater, zu einer hydraulischen Säule (Zeichnungen aus dem Nachlasse des Künstlers). — Im J. 1799 wurde der Meister zum Mitglied des Instituts ernannt und ihm somit die höchste Ehre erwiesen, welche in Frankreich dem Gelehrten und Künstler zufallen kann. Er gehörte in der That zu den tüchtigsten Architekten des Rokoko und wusste innerhalb der ausschweifenden Zierweise dieses Stils noch eine gewisse Einfachheit zu bewahren. Einzelne Anklänge an die Ende des 18. Jahrh. eintretende nüchterne Erneuerung der Antike sind in ihm schon fühlbar.

Nach ihm gestochen:

1) Plan des divers étages et coupe de l'hôtel des Monnaies; son élévation principale et celle sur la rue Guénégaud. Mit 9 Taf. Paris 1826. Fol.
2) Vue du château de Pierre en Bourgogne, du côté des cours et du jardin. Dess. et gravé par Antoine.

s. Lassault, Notice historique sur défunt Jacques Denis Antoine, architecte. Paris 1801. 8. — Renou, Notice des ouvrages et de la vie du citoyen Antoine, lue à la séance du 9 Nivôse de la société libre des sciences, lettres et arts. Ohne Ort u. Jahr. 8. — Barjouville, Hommage rendu au citoyen Antoine ..... mis au bas de son buste, qui doit être incessement placé dans le plus grand salon de la Monnaie. Ohne Ort und Jahr. 4. — Joachim Lebreton, Notice sur la vie et les travaux de J.-D. Antoine, aus Millin's Magasin encyclopédique, wiederabge-

druckt in der Revue universelle des Arts. XXII. 108 ff.

* *J. J. Guiffrey.*

Antoine. Jean Antoine, französischer Baumeister in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. (Generalfeldmesser des Departements von Metz). Er entwarf die Pläne zu mehreren öffentlichen Gebäuden und baute 1762 für den Kurfürsten von Trier das Schloss Philippsfreud zu Wittlich. Auch verfasste er folgende Schrift:

Traité d'Architecture, ou proportions des trois ordres Grecs, sur un module de douze parties. Mit Holzschn. 2 Bde. Trèves, 1768. 4.

*

Antoine. Étienne d'Antoine, französischer Bildhauer (nicht erwähnt im Dict. von Bellier de la Chavignerie), geb. zu Carpentras in der Provence den 20. Febr. 1737, † 1809 zu Marseille. Seine Eltern von kleinem Herkommen, welche schon bald nach seiner Geburt nach Marseille zogen, liessen ihn ein Gewerbe lernen, das er aber bei seiner ausgesprochenen Neigung zur Kunst bald aufgab. Er hatte sich schon auf der Akademie im Zeichnen hervorgethan und trat nun bei einem Thonwaaren-Fabrikanten ein, der ihn Vasen, Figuren u. dgl. anfertigen liess. Mit zwanzig Jahren widmete er sich jedoch ganz der Bildnerei, und seine Arbeiten in gebrannter Erde kamen bald zu einem gewissen Ruf. Doch versuchte er sich auch im Marmor. Er schmückte mit seinen Werken die Häuser des Vicomte de Flotte und des Marquis d'Arnisia: besonders wurden davon ein Narziss und ein Raub der Helena hervorgehoben.

Gegen Ende des J. 1766 trat er seine Reise nach Rom an, für die er sich lange Entbehrungen aufgelegt hatte. Sein allzu eifriges Studium zog ihm indess eine lange Krankheit zu, und nachdem er kaum wieder hergestellt, mit einer Gruppe in Terracotta (Jupiter und Juno mit der verwandelten Jo; ausgestellt zu Marseille 1801) den Preis der römischen Akademie erlangt hatte, sah er sich doch genöthigt, Rom zu verlassen und nach Marseille zurückzukehren. Ihm fiel dann, als die Einwohner von Carpentras dem Bischof d'Inguimbert († 1755) ein Mausoleum zu errichten beschlossen, diese Arbeit zu. Das Denkmal in karrarischem Marmor mit der Büste des Bischofs und den Statuen des Glaubens und der Barmherzigkeit, in dem Chor der Kapelle des Hospitals aufgestellt, gilt für ein Werk von Verdienst. Es ist bezeichnet: D'Antoine Carpent. invenit et fecit. 1774. — Zu Montpellier ist von ihm ein Brunnen dem Theater gegenüber mit der Gruppe der drei Grazien: allein (nach Millin) scheint diesen Figuren gerade das Anmuthige zu fehlen. Das Modell zu diesem Brunnen war 1801 zu Marseille ausgestellt. Zugleich mit dem Entwurf eines Monumentes, das die Stände von Languedoc auf dem Hauptplatze von Montpellier errichten wollten, das aber nicht zu Stande kam.

Endlich ging der Künstler auch nach Paris, wo er sich 1783 verheiratete und für das Kabinet der metallurgischen Sammlung im Münzgebäude die plastischen Ornamente lieferte. Nach Marseille zurückgekehrt, verlor er seine Gattin schon nach einigen Jahren. Hier erhielt er später (1800) noch den Auftrag, für zwei Brunnen die Büsten Homers und des Bildhauers Puget auszuführen. Verschiedene Gruppen und Statuen in gebrannter Erde, die er sonst modellirte (Gerechtigkeit mit der Weisheit und Klugheit, Bacchantin u.s.w.) sind zum Theil in der Akademie von Marseille noch erhalten, der er sie als Mitglied zum Geschenk gemacht hatte.

s. Millin, Voyage dans les départements du midi de la France. IV. 28. — Courtet, Dictionnaire géographique des communes des départements de Vaucluse. 1837. — Parrocel, Annales de la Peinture. Marseille. 1862. p. 412. — Thiéry. Guide des étrangers à Paris. II. 478.

Alex. Pinchart.

Antokolski. Mark Matwejewitsch Antokolski, Bildhauer, 1842 in Wilna geb., war bis zu seinem 13. Jahre seinen Eltern in der Wirthschaft behülflich. Darauf kam er zu einem Posamentier in die Lehre. Da aber der Knabe leidenschaftlich gerne zeichnete, entschlossen sich die Eltern, ihn Bildschnitzer werden zu lassen. Bei seinem neuen Meister musste Markus, überhäuft von Tagesarbeit, sich des Nachts auf dem Boden verstecken, um sich dort ungestört seiner Lieblingsbeschäftigung hingeben zu können. Bis zu seinem 17. Jahre ertrug er dieses Leben. Dann entlief er seinem Meister und erwarb sich nun die Mittel zum Unterhalt durch Bildschnitzerei. In seinem 22. Jahre trat A., von Professor Pimenow als Verfertiger eines Christus- und eines Muttergotteskopfes bemerkt, als »freier Zuhörer« in die St. Petersburger Kunstakademie. Auf der akademischen Ausstellung 1864 machte sich sein »jüdischer Schneider« (aus Holz), eine Arbeit, für die er von der Akademie die zweite silberne Medaille erhielt, durch kräftige realistische Auffassung und tüchtige Ausführung bemerkbar. Im Jahre darauf folgte »ein Geizhals« (aus Knochen), wofür ihm ein Stipendium vom Kaiser zu Theil ward (beide Werke waren auch auf der Pariser Weltausstellung 1867). Die akademische Ausstellung 1867 brachte den »Judaskuss«, die — von 1868 »Juden von Inquisitoren überfallen.« Nach einem kurzen Anfenthalte in Berlin ging Antokolski 1870 an eine grössere Arbeit: »Der Zar Iwan der Schreckliche« (Lebensgrosse, sitzende Figur), die, im Winter 1871 vollendet, in der Akademie der Künste (in Gips) ausgestellt wurde und ein ungewöhnliches Aufsehen erregte. Der junge Künstler wurde dafür durch den Titel eines Akademikers und den mehrfachen Auftrag geehrt, die Statue sowol in Bronze als auch in Marmor auszuführen. Iwan der Schreckliche (ein Lieblingsthema der neueren russischen Kunst) ist vom Künstler in einem jener Momente aufgefasst, da er von Gewissensbissen und Todesangst gequält, von Miss-

trauen, Zweifel und abergläubischer Furcht gedrückt, körperlich krank und gebrochen, zwischen seinen wilden Entschlüssen und einer gleichsam gewaltsamen Frömmigkeit, durch welche er sich Gewissensruhe ertrotzen zu können wähnt, hin und herschwankt. Der Natur des Gegenstandes und wol auch der durchaus realistischen Anlage des Künstlers gemäss ist die Statue nicht sowol ein monumentales Werk als vielmehr ein äusserst lebendiges Charakterbild. Das Werk zeugt von ungewöhnlicher Begabung und gediegenem Fleisse, sowol was die geschichtlichen Vorstudien als auch was die technische Ausführung betrifft.

Gegenwärtig befindet sich A. in Italien.

s. Iwan Turgenjew's Artikel über Antokolski und sein neustes Werk in: C. Пб. Вѣдомости (r. St. Petersb. Zeit.) und, in deutscher Uebersetzung, in der »Nord. Presse«. St. Petersburg 1871. No. 56. — Указат. выст. Ц. Акад. худ. (Katalog der Ausstell. der kais. Akad. der Künste) für 1863. 1864. 1865. 1867.

Ed. Dobbert.

Antoldi. Luigi Antoldi, Maler der Neuzeit von Mantua, der sich in den fünfziger Jahren durch tüchtige Kopien nach alten Meistern in Italien hervorgethan hat und namentlich zu Mailand in Ansehen stand. Er hat auch das Abendmahl von Leonardo da Vinci (im Refektorium von S. Maria delle grazie) in lebensgrossen Figuren für eine Kirche zu Mantua kopirt; ferner die Fresken des Mantegna zu Mantua.

Nach seiner Zeichnung lithographirt:

5 Bll. Die Fresken des Andrea Mantegna im Castello di Mantova. Gez. von L. Antoldi. Milano, Litografia Gallina. Roy. Fol.

s. Kunstblatt, Berlin. 1856. p. 177.

*

Antolinez. José Antolinez, spanischer Maler, geb. zu Sevilla 1639, † zu Madrid 1676. Nachdem er den ersten Unterricht in der Kunst in der Heimat empfangen, kam er noch bei jungen Jahren nach Madrid, wo er in die Werkstatt des Francisco Rizi eintrat und bald zu dessen besten Schülern gehörte. Er malte religiöse Bilder, aber auch Landschaften; seine Behandlung ist leicht und glänzend, sein Kolorit zeugt von Verständniss der Wirkung, doch bleiben seine Arbeiten in der Manier jener Zeit befangen. Seine Liebhaberei für die Künste des Fechtens, die er mit Leidenschaft betrieb, sollte ihm das Leben kosten; in Folge allzu heftiger Kampfübungen wurde er von einem schlimmen Fieber ergriffen und rasch dahingerafft. Er war übrigens in Folge seiner Eitelkeit und seines spöttischen Wesens bei seinen Genossen verhasst, und sein höhnischer Witz verschonte selbst seinen Meister nicht, den er verächtlich Dekorationsmaler nannte, weil er einmal einen Theatervorhang gemalt hatte. Allein Rizi zahlte es ihm eines Tages heim. Da A. auf Anordnung des kgl. Hofmalers bei der Ausführung einer für das Theater von Buen Retiro bestimmten Dekoration helfen sollte, wusste er mit der Arbeit gar nicht zu Stande zu kommen. Rizi liess ihn lange sich abquälen und sagte ihm endlich: »Ist es also so leicht, Dekoration zu malen? Man wasche nur ohne Weiteres die Leinwand ab, welche Antolinez so verdorben hat«.

Die namhafteren Werke des Meisters sind: Hl. Antonius von Padua in der Akademie S. Fernando zu Madrid, die Malereien am Hauptaltar der Kapelle der Madonna del Pilar in der Kirche S. Andrea; Magdalena, von den Engeln gehalten, im kgl. Museum, das beste Bild des Meisters von energischem Kolorit; Empfängniss und Madonna in der Glorie im Museum Fomento, beide bez.: J. H. Antolinez; sämmtlich zu Madrid. Im letzteren Museum werden ihm mit Wahrscheinlichkeit neuerdings auch zwei Landschaften zugeschrieben. Ausserhalb Spanien sind seine Werke sehr selten. In der Münchener Pinakothek wird ihm ein hl. Hieronymus in der Höhle, die Rechte auf einem Todtenschädel, beigemessen, wahrscheinlich nur nach einer Ueberlieferung, die indess begründet sein kann; in der Galerie Suermondt zu Aachen, Heiliger, der von einem Cherub die Wundenmale empfängt.

s. Cean Bermudez, Diccionario

* *Lefort.*

Antolinez. Francisco Antolinez y Sarabia, spanischer Maler, geb. zu Sevilla 1644, † zu Madrid 1700. Palomino nennt ihn Ochoa de Meruelo y Antolinez. Zuerst zum Studium der Rechte bestimmt, besuchte er die Hochschule von Sevilla und erwarb sich den Grad eines Licenciado; allein seine Neigung zur Malerei hatte ihn schon vorher bewogen die Zeichenschule zu besuchen, welche auf Betreiben Murillo's in der Casa Lonja 1660 errichtet worden war. Wahrscheinlich besuchte er auch die Werkstatt dieses Meisters und bildete sich dann insbesondere nach dessen Werken aus: denn Palomino berichtet, dass, als er eines Tages den Werth eines Bildes schätzen sollte, dessen Urheber er nicht kannte, das aber eine der ersten Arbeiten des Antolinez war, er es von der Hand des Murillo glaubte und auf 100 Dukaten ansetzte. Das klingt wie eine Künstler-Anekdote, doch erzählt es ja Palomino von sich selber. 1672 ging A. zu seinem Oheim nach Madrid und blieb bei diesem bis zu dessen Tode (1676). Hier theilte er seine Zeit zwischen der Malerei und der Jagd nach einem Amte. Sehr eitel auf seinen Titel Licenciado, aber auf die Kunst angewiesen, um seinen Unterhalt zu verdienen, schickte er heimlich seine Bilder zum Verkaufe aus. Mehreremale erhielt er in kleineren Orten das Amt eines Alcalde-mayor, aber sein schwieriger Charakter liess ihn solche Stellen immer wieder verlieren, und so griff er immer wieder, um nicht Hungers zu sterben, in Madrid zur Palette. In diesem unruhigen Wechsel brachte er den grössten

Theil seines Lebens zu, bis er endlich müde des Bewerbens und unzweifelhaft auch seinen Gönnern lästig geworden, nach Sevilla zurückkehrte, sich dort verheiratete und als Anwalt niederliess. Allein auch in diesem neuen Berufe scheint er es nicht weit gebracht zu haben, nach der Anzahl kleiner Bilder zu schliessen, die er in dieser Zeit zu Tage brachte. Als er dann Wittwer geworden, wollte er gar sich zum Priester weihen lassen und ging zu dem Ende von Neuem nach Madrid. Allein so viel Veränderlichkeit erregte Misstrauen, und der Entschluss des Malers wurde übel aufgenommen. Er nahm sich das so zu Herzen, dass er vor Kummer darüber gestorben sein soll.

Bei einem solchen Lebenslauf kann es der Künstler wenigstens zu einer sorgsamen Ausführung und Durchbildung kaum gebracht haben, und in der That sind fast alle seine Bilder skizzenhaft behandelt. In der Färbung erinnern sie an die Schule von Sevilla, doch zeigen sie auch einige Verwandtschaft mit den Werken seines Zeitgenossen Mateo Cerezo, eines einflussreichen Meisters aus der Madrider Schule. A. malte auch Bildnisse in Miniatur: Palomino erwähnt ein solches, das eine der Töchter des Malers darstellte, als sehr gelungen. Einige Gemälde des Meisters im Museum Fomento zu Madrid geben ein gutes Beispiel seiner Kunst; sie bekunden ein angenehmes Talent zweiten Ranges, leicht, anmuthig und auf Effekt abzielend, aber wenig geschickt für grössere Kompositionen und manchmal nachlässig in der Ausführung. Seinen Landschaften, die immer mit heiligen Geschichten staffirt sind, fehlt es durchaus an Natur und Wahrheit. — Auf der Versteigerung der Sammlung des Marschall Soult (Paris, 1852) kam eine Madonna mit dem Kinde von seiner Hand auf den ansehnlichen Preis von 2605 Fr.

s. Palomino y Velasco, El Museo pictorico. — Cean Bermudez, Diccionario. — Ch. Blanc, Trésor de la curiosité. II. 492.

Lefort.

Antolini. Giovanni oder Giannantonio Antolini, Architekt, wahrscheinlich bald nach der Mitte des 18. Jahrh. zu Bologna geb. (in einem Briefe von 1817 bei Campori wird er Bolognese genannt), aber zumeist in Rom, Mailand und Venedig thätig, † bald nach 1828. Von den Lebensumständen des Meisters scheint nichts Näheres überliefert zu sein, und doch hat er seinerzeit sowol durch seine gediegene theoretische Bildung und durch seine Kenntniss der Antike, als durch grossartige Entwürfe, die er für Mailand und Venedig zu machen hatte, namhafte Bedeutung. Jene Bildung bethätigte er durch verschiedene architektonische Werke und Zeichnungen, welche er herausgegeben hat; in seiner praktischen Richtung gehörte er der neuen Schule an, welche die ausschweifende Architektur des Rokoko nach dem Muster der Antike zu erneuern trachtete. Er scheint sich in Rom ausgebildet zu haben; von seinen dortigen Studien gibt sein Werk von 1785 über die dorische Ordnung (No 1) Zeugniss. In Mailand entwarf er vor 1806, wahrscheinlich im Auftrage des Kaisers Napoleon den Plan zu dem Forum Bonaparte, das an Pracht und Grossartigkeit allen römischen es gleichthun sollte, aber nicht zu Stande kam. Um 1815 finden wir ihn in Venedig mit der Ausführung des Planes zur Fortsetzung der Prokuratien beschäftigt; er hatte nach Zerstörung der Kirche S. Geminiano den Verbindungsbau zwischen den alten und den neuen Prokuratien herzustellen. Der Entwurf zu diesem Gebäude, das den schönen Bau des Sansovino mit dem von Scamozzi angelegten neuen Theil, wenn man die Zeit in Betracht zieht, keineswegs unglücklich vermittelt, ist nach Moschini von unserem Meister und bezeugt jedenfalls einen tüchtigen Architekten und Talent für grossartige Anordnung (fortgesetzt und vollendet wurde der Bau von Giuseppe Soli). Dass A. in einer nüchternen Nachbildung der Antike sonst befangen blieb, lag in den Schranken seiner Zeit.

Später scheint er sich wieder zu Mailand, wo er Professor der Baukunst an der Akademie war, namentlich mit Studien antiker Bauwerke befasst zu haben, wie er denn die Zeichnungen der Ruinen von Velleja in einem eigenen Werke herausgab. Andere Zeichnumgen von ihm s. im Verzeichniss.

a) Nach seinen Zeichnungen gestochen:

1) L'Ordine Dorico; ossia, il Tempio d'Ercole nella Città di Cori. Ueberrest eines antiken dorischen Portikus (auch von Piranesi gez. in seinen Antichità di Cora). 4 Taf. Roma 1785. Fol.
2) Prospetto della gran Piazza e Tempio Vaticano. Giovanni Antolini Archto. disegnò. Domenico Pronti incise Roma 1789. Verlag des Agapito Franzetti. qu. Fol. (*Notiz von W. Schmidt.*)
3) Il Tempio di Minerva in Assisi confrontato colle tavole di A. Palladio. 10 Taf. von Ferd. Albertolli in Tuschmanier. Milano 1803. Fol.
4) Descrizione del Foro Bonaparte. 24 Tafeln. Parma 1806. gr. Fol. Nach eigenem Entwurf s. Text.

   Andere Ausgabe: Opera d'Architettura; ossia, progetto sul foro che doveva eseguirsi in Milano. 24 Taf. Milano. 1814. Fol.
5) Le Rovine di Veleia, misurate e disegnate da G. A. 2 Thle. Milano 1819—22.

b) Seine Schriften:

1) Idee elementari d'Architettura civile, per le scuole del disegno. 24 Taf. Bologna 1813. Fol. Andere Ausgabe: Milano. 1829. Fol.
2) Osservazioni ed aggiunte ai principii d'Architettura civile di Francesco Milizia. Milano 1817. 8.

s. Memorie per le Belle Arti. Roma 1785. I. 83. 178. — Morgenblatt, Stuttgart 1808. p. 1118. — Millin, Voyage dans le Milanais. I. 241. — Moschini, Guida di Venezia. I. 505.

Vielleicht nach demselben Meister gestochen (bei Le Blanc. C. A. Antolini):

Theater, in welchem im 15. Jahrh. das Mysterium

des Leidens und Todes von Jesus Christus dargestellt wurde. Gest. von Ign. Benedetti. qu. Fol.

Anton. Anton von Worms, s. **Woensam.**

Anton. Anton »Frjasin« (Ueber die Bedeutung des Wortes Frjasin s. Aloisio Frjasin), venezianischer Architekt, kam im J. 1469 mit einer Gesandtschaft nach Moskau. Er war ein Neffe des Münzprägers Iwan »Frjasin«, der damals schon seit langer Zeit im Dienste des Grossfürsten stand. A. erbaute in Moskau einen Mauerthurm bei dem Tschnschko-Thor (Чушковыя ворота), von welchem aus ein geheimer unterirdischer Gang zum Moskwa-Flusse durchgeführt wurde, sowie auch noch einen anderen Thurm, ebenfalls mit einem geheimen Gange bei dem alten Swiblow-Thor (Свибловскія ворота).

s. Карамзинъ, Исторія росс. госуд. (Karamsin, Geschichte des russischen Reiches), 3. Aufl. St. Petersb. 1830. VI. 66 u. 88.

Ed. Dobbert.

Anton. Georg David Anton, dänischer Architekt um 1769 und königl. Hofbaumeister. Als die Akademie gegründet wurde, war er zum Lehrer der Geometrie, Perspektive und Baukunst ernannt. Unter seiner Leitung ist der Thurm der Friedrichskirche in Christianshavn bei Kopenhagen vollendet worden. Von ihm rührt auch der Bau des Friedrichs-Hospitals in Kopenhagen und das Hauptgebäude zu Bregentwed.

s. Weinwich, Kunstnerlexicon.

Dietrichson.

Antona. Giovan de Antona, Bildnissmaler zu Venedig. Zani meint, er sei vielleicht mit Giovanni Peruzzini identisch.

Nach ihm gestochen:

Io. Ant. Murani. Gest. von Fr. Zucchi. Oval.

s. Heineken, Dict. — Zani, Enciel.

W. Schmidt.

Antonazzo. Antonazzo, Maler zu Rom in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. Von ihm ist nur bekannt, dass »Mastro Antonazzo Pintore« die Kirche der Madonna della Consolazione am Kapitol, welche 1470 eingeweiht wurde, ausgemalt hatte. Vielleicht derselbe mit einem der Antoniasso?

s. Muratori, Scriptores etc. 1734. III. II. 1411.

H. Grimm.

Antonelli. Juan Baptista Antonelli, Ingenieur, der ältere Bruder des berühmteren Baptista Antonelli und gleich diesem im Dienste Philipp's II. von Spanien, insbesondere mit Wasserbauten beschäftigt; geb. wahrscheinlich zu Gaeta, jedenfalls im Neapolitanischen, † den 17. März 1588 zu Toledo. Er ging 1559 nach Spanien und trat als Ingenieur in königliche Dienste, begleitete den Fürsten Vespasiano Gonzaga nach Kartagena und Oran, um dort an den Festungsbauten zu arbeiten, und war dann 1562 zu Valencia in gleicher Weise beschäftigt. Er traf auch die grossartigen Anordnungen zu den Festlichkeiten beim Einzuge der Königin Anna von Oesterreich im J. 1570 und konstruirte unter Anderem die Triumphbogen, zu denen die Bildhauer Lucas Mitata und Pompeo Leoni, der Sohn des bekannten Aretiners Leone Leoni, die Statuen und Reliefs lieferten. Im Kriege mit Portugal dann, 1580, befestigte er einige portugiesische Plätze. Nach der Vereinigung beider Königreiche liess Philipp II. von ihm und Pedro Sarmiento zwei Kastelle an der Magelhaensstrasse entwerfen, die im folgenden J. 1581 von seinem Bruder Baptista ausgeführt wurden. In eben diesem Jahre machte er den Versuch, den Tajo schiffbar zu machen, und dasselbe gelang so gut, dass er schon 1582 in einer Schaluppe von Lissabon nach Madrid und zurückfahren konnte. 1584 machte der König die Reise nach Aranjuez mit seinem Gefolge in zwei von Antonelli gebauten Barken mit Zelten. Nun gaben auch die Städte dem Projekte ihre Zustimmung (in den Cortes zu Madrid am 23. Febr. 1584), und mit den von ihnen bewilligten Mitteln war im J. 1588 der Tajo von Toledo bis Lissabon schiffbar geworden. Allein schon unter Philipp III. hörte die Schifffahrt zwischen beiden Städten wieder auf, und das Projekt ist später nicht mehr zur Ausführung gelangt.

s. Llaguno y Amirolas, Noticias etc. III. 10. 193.

Fr. W. Unger.

Antonelli. Baptista Antonelli, der jüngere Bruder des Vorigen und der berühmteste unter den spanischen Ingenieuren dieses Namens, der in dem damals umfassenden Reiche eine grosse Thätigkeit entwickelte. Italiener von Geburt begab er sich zu seinem Bruder nach Spanien, als dieser unter Vespasiano Gonzaga in Oran beschäftigt war. Nach einem Berichte seines Gönners, des Staatssekretärs Ibarra, an den König soll er vorher die Belagerung von Saragossa (1571) mitgemacht haben; allein dies scheint unrichtig und von Ibarra nur zu Gunsten seines Schützlings vorgebracht worden zu sein. Von Oran ging A. mit seinem Bruder nach Valencia und trat hier als Ingenieur in den Dienst König Philipp's II. 1581 trug ihm dieser auf, die von seinem Bruder entworfenen beiden Forts an der Magelhaensstrasse zu bauen. — In einer misslichen Lage von dem Staatssekretär Juan de Ibarra dem Könige besonders empfohlen wurde er 1586 mit der Flotte nach Amerika geschickt, um dort unter dem Oberbefehl des Juan de Tejada die zur Sicherheit der Flotte und zur Förderung des Handels nöthigen Thürme, Warten und Molos zu bauen. Er besichtigte das ganze Land, sowie die nahegelegenen Inseln (Havanna, San Domingo, Portorico u. s. w.) und legte dann, nach Spanien zurückgekehrt, seine Befestigungs-Entwürfe vor. 1588 ging er zur Ausführung der Pläne von Neuem nach Amerika

und 1589 mit weiteren Aufträgen nach Honduras. Nach einiger Zeit wünschte er wol seiner Gesundheit halber nach Europa zurückzukehren, sah sich aber in der Neuen Welt bis 1596 festgehalten, wo er dann noch die Gelegenheit erhielt, gegen Francis Drake den Chagrefluss in Vertheidigungszustand zu setzen. Erst 1604 kam er dann nach Spanien zurück und erstattete dem König Bericht über alle seine Unternehmungen. Dieser bezeugte ihm seine Zufriedenheit, indem er ihn nach Gibraltar mit einem neuen grossen Auftrag sandte: A. baute dort den Molo. Nachdem er dem König 50 Jahre lang mit dem grössten Eifer gedient hatte, starb er zu Madrid am 22. Febr. 1616.

s. Llaguno y Amirolas, Noticias etc. III. 58. 242.

Juan Baptista Antonelli, der Sohn des Vorigen und ebenfalls Ingenieur in spanischen Diensten, geb. in Spanien um 1585, † 1649. Er begleitete seinen Vater schon 1604 bei einer amerikanischen Expedition, und als dieser nach Spanien zurückkehrte, ging er zu seinem Vetter Cristóbal de Roda nach Havanna, wo dieser mit Festungsbauten beschäftigt war, und studirte daselbst unter diesem das Geniewesen. 1611 wurde er sodann vom Kriegsrath zu dessen Beistand ernannt und war in dieser Eigenschaft bis 1622 insbesondere in Havanna thätig. Darauf hatte er im Auftrag des Königs ein Kastell auf der Landzunge von Araja zu bauen und überhaupt für die Befestigung von Neu-Andalusien zu sorgen, später ebenso in Portorico. 1632 wurde er, nachdem Roda 1631 gestorben war, als dessen Nachfolger zum Militär-Ingenieur von Westindien ernannt. Als solcher war er bis zu seinem Tode thätig.

s. Llaguno y Amirolas, Noticias etc. IV. 9. 125.

Fr. W. Unger.

Antonelli. Giovanni Antonelli, Kupferstecher, nach Zani zu Ferrara um 1706, nach Füssli zu Venedig um 1735. Ottley besass von ihm das folgende schlechte Bl.:

1) Pompejus lässt sich zum Imperator ausrufen. Komposition von vielen Figuren. Plutarc. in vita Pompeii. Pompeius annos natus tres et Viginti etc. Recinensis delineavit. Jo. Antonellus Sculp. qu. Fol.
2) Bildniss des Dogen Al. Pisani. Von Füssli erwähnt.

s. Zani, Encicl. — Füssli, Neue Zusätze. — Ottley, Notices.

W. Schmidt.

Antonelli. Vincenzo Antonelli, Kupferstecher in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. (Zani 1771), zu Rom thätig.

1) Ruhe auf der Flucht nach Aegypten. Nach C. Maratti. 4.
2) Hl. Jungfrau, das schlafende Kind auf dem Schooße, liest aus einem Buche. Mater divinae etc. Nach Fr. Trevisani. kl. Fol.
3) Christus am Oelberge. Apparuit etc. Nach Correggio. Romae 1775. kl. Fol.
4) Statuen in der Peterskirche. Katal. Sternberg-Frenzel.

W. Schmidt.

Antonelli. Demetrius Antonelli, Maler in St. Petersburg in der ersten Hälfte unseres Jahrh., seit 1820 Mitglied der St. Petersburger Akademie der Künste, als deren Schüler 1798—1812 er alle vier Preismedaillen erworben hatte. A. malte in den zwanziger und dreissiger Jahren Porträts und viele Heiligenbilder für russische Kirchen, so z. B. 1837—38 dreizehn Heiligenbilder für den Synodalhof und zehn für die Kirche der Commerz-Schule; 1839—40 die Bilder von zehn Heiligen des Dominikaner-Ordens für die katholische Kirche und drei Heiligenbilder für die Kirche des Kadetten-Corps zu Poltawa. Den Titel eines Akademikers hatte er für ein lebensgrosses Porträt des Bildhauers Martos erhalten.

s. Отчетъ И. ак. худ. (Bericht der Kais. Akademie der Künste), St. Petersb. 1828. 1829 u. 1830. p. 28; 1836—1837. p. 13; 1837—1838; 1839—1840. p. 13. — Сборн. мат. для Ист. С. пб. Акад. худ. (Materialien zur Gesch. der St. Petersb. Akademie der Künste), herausgeg. von P. Petrow, St. Petersb. 1864, 1865. I. 370. 541. 546. 564. II. 6. 32. 34. 149.

Ed. Dobbert.

Antonelli. Giuseppe Antonelli, Architekt dieses Jahrh. zu Venedig. Es ist uns von ihm nur folgendes Werk bekannt:

Collezione de' migliori Ornamenti antichi, sparsi nella città di Venezia. Coll' agiunta di alcuni frammenti di Gotica Architettura etc. 120 Taf. Venezia 1831. qu. 4.
Zweite Ausgabe: Venezia 1843. Fol.

Antonello. Antonello da Messina (Antonello d'Antonio oder degli Antonj), Maler von hervorragender Bedeutung für die Ausbildung der italienischen Oelmalerei, geb. zu Messina am Anfange des 15. Jahrh., † um 1493.

I. Die Nachrichten über sein Leben.

Das Wenige, was wir von dem Leben des Meisters wissen, ist uns durch Vasari überliefert, wo er zugleich von den Versuchen der Florentiner und den glücklichen Bestrebungen des Jan Van Eyck erzählt, an der Stelle der Temperamalerei eine bessere zu finden. Eine Reihe von Jahren hindurch studirte A. die Zeichnung in Rom; dann liess er sich zuerst in Palermo nieder, wo er eine Zeitlang thätig war, und hierauf zu Messina, wo er in dem Rufe eines vortrefflichen Malers stand. Als er aber einmal — wie Vasari bemerkt, seiner Geschäfte halber — nach Neapel kam, hatte er Gelegenheit, ein Bild zu sehen, das Florentiner Kaufleute für Alfonso I. von Aragonien aus Flandern herübergebracht hatten. Dieses Bild, das mit einem neuen Bindemittel von Jan Van Eyck gemalt war, erschien ihm durch seine eigenthümliche Glätte und Halt-

barkeit, sowie durch die feste, gegen die Feuchtigkeit geschützte Oberfläche so bemerkenswerth, dass er alle anderen Arbeiten und Pläne aufgab, sich nach Flandern auf den Weg machte, dort Jan Van Eyck's Freundschaft gewann (insbesondere durch das Geschenk italienischer Zeichnungen) und nach Messina erst zurückkehrte, als er das Geheimniss der neuen Malerei erlernt hatte. Von Messina ging er dann nach Venedig, um sich dort niederzulassen; und hier kam er, nachdem er noch Domenico Veneziano in der neuen Kunst unterwiesen hatte, zu beträchtlichem Ansehen. Hier erhielt er auch, im Wettstreite mit Francesco Bonsignori (di Monsignore) und trotz der angelegentlichen Empfehlungen, welche diesem Meister von Seiten seines Gönners, des Marchese von Mantua, zur Seite standen, von der Venezianischen Regierung den Auftrag, Malereien im Palast der Signoria auszuführen, wurde aber durch eine Pleuresie verhindert, dies Werk zu beginnen. Er starb im Alter von 49 Jahren zum grossen Kummer seiner zahlreichen Freunde. So weit die Erzählung des Vasari.

Francesco Maurolyco, der sich in Messina zeitlebens (1494—1575) aufhielt und eine sizilianische Chronik verfasste, bestätigt Vasari in verschiedenen Punkten. Er berichtet, dass Antonello aus der Familie der Antonii zu Messina stammte, dass sein Talent lebende Wesen wiederzugeben, ebenso bemerkenswerth war, als sein Geschick, in einer neuen Weise zu malen, dass er ferner Bildnisse zu Palermo fertigte, zu Mailand berühmt war und zu Venedig von der Regierung beschäftigt wurde. Die Stelle aber, welche diese Aussagen enthält, sagt nichts von einem Aufenthalte Antonello's in Flandern. — Von Summonzio, einem neapolitanischen Architekten des 16. Jahrh., ist uns (bei Puccini) ein Brief vom 20. März 1524 an Marcantonio Michele zu Venedig erhalten, der für die Geschichte unseres Meisters interessante Angaben enthält. Summonzio scheint darin seinem Venezianischen Freunde Nachrichten über Neapolitanische Künstler zu geben und führt dabei unter Anderen den Colantonio an als einen solchen, der in flandrischer Manier gearbeitet habe und für diese so eingenommen gewesen, dass er nach Flandern selber hätte reisen wollen, aber daran von König Raniero (wol René von Anjou) verhindert worden sei. »Doch, fügt er hinzu, Colantonio vermochte gemäss der Zeit, in welcher er lebte, nicht zu der Vollkommenheit in der Zeichnung der antiken Dinge (delle antique cose) zu gelangen, welche sein Schüler Antonello erreichte — ein Mann, der, wie ich höre, unter Euch nicht unbekannt ist«. Mit diesen Notizen führt Summonzio in die Kunstgeschichte einen Meister, Namens Colantonio, ein, der also in der Gunst des Königs René gestanden und Lehrer des Antonello gewesen; und in der That hat seitdem dieser Colantonio, den man gewöhnlich Colantonio del Fiore genannt, vor Antonello als der namhafteste Maler Neapel's gegolten. Allein die Existenz eines solchen Meisters ist nicht sicher ausgemacht, und was Summonzio von ihm berichtet, stimmt mit dem, was Vasari von Antonello erzählt, in Manchem so auffallend überein, dass es fast den Anschein gewinnt, als ob jener aus dem einen Maler Antonello zwei gemacht hätte.

Van Mander gibt die Aussagen des Vasari einfach wieder, schon weil ihm die darin enthaltene Anerkennung der flandrischen Malweise willkommen sein musste. Allein die Angabe, dass Antonello in Flandern gewesen, scheint ihre Bestätigung in einem Manuskript zu finden, das in Belgien am Beginne dieses Jahrh. entdeckt und von De Bast veröffentlicht worden (s. Literatur). Darin wird von Antonello berichtet, dass er, um einen Beweis seiner Geschicklichkeit in Oel zu malen zu geben, eine in dieser neuen Weise behandelte Tafel der Kirche von S. Bavo zu Gent gewidmet habe. Indessen wird von anderer Seite die Aechtheit dieses Manuskripts bezweifelt (s. die Bemerkungen von Ruelens zu der französischen Ausgabe des Werkes von Crowe und Cavalcaselle über die flandrische Malerei, cit. in der Literatur), und so bleiben die Meinungen über diesen Umstand im Leben Antonello's getheilt. Einige meinen, dass er nicht bloss in Flandern gewesen, sondern auch Jan Van Eyck gekannt habe, andere dagegen glauben an seine flandrische Reise überhaupt nicht.

Ueberhaupt ist uns über Antonello's Leben keinerlei urkundliche Nachricht erhalten. Auch sein Geburtsjahr steht nicht fest, bald gilt dafür 1414, bald 1421, und Einige rücken es noch tiefer herab. Die einzigen sicheren Daten, welche wir von ihm haben, sind diejenigen, welche wir auf einigen seiner Bilder verzeichnet finden. Es ist unnütz, die Lösung der Widersprüche zu versuchen, welche sich in Vasari's Erzählung und den verschiedenen anderen Berichten finden. Nach dem von De Bast herausgegebenen Manuskripte scheint Antonello Jan Van Eyck gekannt zu haben; allein Jan Van Eyck starb im J. 1440, und Alfonso von Aragonien, unter dessen Regierung Antonello zu Neapel gemalt haben und von dort aus nach Flandern gereist sein soll, bestieg den neapolitanischen Thron erst 1442.

Die einzigen Thatsachen, welche wir bezüglich Antonello's als gewiss annehmen können, ergeben sich aus seinen Werken. Doch auch hier ist von vornherein festzustellen, dass von den Daten nur diejenigen frei von jedem Verdacht der Fälschung erscheinen, welche von 1465 an aufwärts auf den Bildern sich verzeichnet finden. Wenn wir das Datum von 1445, das sich fälschlicher Weise auf einem seiner Bildnisse vorfindet, ausschliessen, so können wir unschwer aus den Zeugnissen seiner Thätigkeit uns die Geschichte seines Lebens wenigstens in ihren allgemeinen Zügen vergegenwärtigen. Seinen ersten

Unterricht hat er wol in Sizilien empfangen, dort auch eine Zeitlang gearbeitet, dann aber zu Neapel ein Gemälde von Jan Van Eyck gesehen, das sich im Besitze des Alfonso von Aragonien befand; das veranlasste ihn, die Niederlande zu besuchen, wo er vorzugsweise Van Eyck's Werke studirte und mit den Schülern desselben bekannt wurde, vielleicht auch gemeinschaftlich mit ihnen arbeitete. Gegen 1465 kehrte er nach Italien zurück und verweilte seitdem bis zum Schlusse des J. 1472 zu Messina. 1473 kam er dann, und zwar zum ersten Male, nach Venedig, wo er starb. Seine Bekanntschaft mit Domenico Veneziano zu Venedig ist, wenn nicht unmöglich, doch höchst unwahrscheinlich. — In seinen jungen Jahren soll er zu Rom gewesen sein; aber in seiner Kunstweise, in seinem Stil findet sich zu keiner Zeit für diese Angabe eine Bestätigung. Nach Summonzio wäre Colantonio sein Lehrer gewesen, allein diese Persönlichkeit bleibt in ein ungewisses Dunkel eingehüllt, und die Schriftsteller sind nicht einmal über die Zeit einig, in welcher dieser gelebt haben soll. Einige schreiben ihm das Gemälde eines hl. Antonius zwischen vier Heiligen in S. Antonio Abbate zu Neapel zu, darauf man den Namen des Nicola Tommasi, eines Schülers des Orcagna, liest, und einen hl. Hieronymus, der ein flandrisches Werk aus der Schule Van Eyck's ist. Und andere ihm zugeschriebene Werke sind wieder von diesen dem Charakter wie der Zeit nach verschieden. Doch wie gesagt, die ganze Person ist mythisch, und wahrscheinlich hat Summonzio damit Antonello selber gemeint.

II. Chronologische Folge seiner Werke. Die verschiedenen Perioden seiner Thätigkeit.

Das früheste der noch erhaltenen Werke Antonello's, das wir kennen, ist der Christus von 1465 in der Nationalgalerie zu London (s. Verz. a) No. 17). Dieses Bild zeigt deutlich, dass A. mit der Technik der Oelmalerei, wie die Flamänder damals sie ausübten, wol bekannt war, und selbst in dem Gesichtstypus des Heilandes erinnert Manches an die Niederländer. Das Haupt des Erlösers zeigt sich über einer Brustwehr, die eine Hand ist auf diese gelegt, die andere erhebt sich segnend; merkwürdiger Weise ist letztere bei der Ausführung weiter herabgerückt, als wo sie ursprünglich gezeichnet war, und noch entdeckt man unter der Farbenschicht den alten Umriss. Das Gesicht ist oval, das Haar in der Mitte getheilt und zu beiden Seiten des Nackens herabfallend; die Augen sind schwarz und sehr nahe bei der Nase, die Finger dünn und wie in Krampf verzerrt. Ein interessantes Zeugniss von Antonello's Geschicklichkeit; aber hier hatte er noch nicht den zarten und klaren Ton, sowie die vollkommene Meisterschaft in der technischen Behandlung erreicht, welche die Gemälde seiner späteren Jahre auszeichnen.

Das diesem zunächst folgende Bild ist die Büste Christi als Leidensmenschen in der Sammlung Gaetano Zir zu Neapel (s. Verz. a) No. 3). Die Wangen sind sehr hervortretend, die Augen eingesunken, die Brauen eckig, die Schläfen zurückfliehend, der Mund offen, endlich zwischen dem oberen und unteren Theile des Gesichtes ein gewisses Missverhältniss; das Ganze erinnert auffallend an flandrische Köpfe ähnlicher Art und zeigt den gleichen drastischen Schmerzensausdruck. Auch hier ist das neue Bindemittel geschickt angewandt, aber doch noch nicht mit der späteren Meisterschaft. Ohne Zweifel ist dieses Christusbild dasselbe, von welchem Vincenzio Auria in seinem Gagino Redivivo berichtet, dass es 1470 datirt sei und den Agliata zu Palermo gehöre.

Nimmt man an, dass A. vor dieser Zeit zu Venedig gewesen sei, so müsste man erwarten, schon damals Spuren seines Einflusses als Oelmaler auf die Venezianer zu finden. Er soll, wie bemerkt, zu Venedig der Lehrer des Domenico Veniziano gewesen sein; das aber würde seine Gegenwart daselbst vor 1461 voraussetzen, in welchem Jahre Domenico zu Florenz starb, und weder in diesem noch in irgend einem anderen Venezianer zeigt sich etwas von einem solchen Einflusse. Antonio und Giovanni da Murano, Bartolommeo Vivarini, die beiden Bellini, sowol Gentile als Giovanni, alle malten in Tempera, und dies auch noch lange nach 1465.

Doch wo auch A. in dem Zeitraum von 1465—1470 gewesen sein mag, zwischen letzterem Jahre und 1473 hielt er sich höchst wahrscheinlich zu Messina auf, wo uns in S. Gregorio eine grosse Altartafel von seiner Hand noch erhalten ist: Die thronende Jungfrau mit dem Kinde, über deren Haupt zwei Engel die Krone halten, zwischen den hh. Benedikt und Gregorius (s. Verz. der Werke a) No. 1). Das Kind greift mit der einen Hand nach einer Orange, mit der anderen nimmt es von seiner Mutter eine Kirsche, indem es den Kopf mit spielendem Muthwillen zu ihr wendet. Von der oberen Bilderreihe des Gemäldes sind nur zwei Tafeln übrig, auf denen die Verkündigung Mariä (in halben Figuren) dargestellt ist. Dieses bedeutende Werk bezeugt sowol das Studium flämischer Vorbilder, als die Fortschritte, welche Antonello's Kunst machte. Flandrisch ist die Gewandung, die Anwendung von Gold, die Behandlung der Säume, sowie eine gewisse Flachheit der Gesichtsbildungen; andererseits ist die Verschmelzung der Farben weicher, die Modellirung und der Gegensatz von Licht und Schatten künstlerischer, als in den früheren Bildern. Als Werke derselben Zeit liessen sich vielleicht noch die Madonna mit dem Kinde (halbe Fig.) in dem Museo Peloritano zu Messina und eine das Kind anbetende Madonna in derselben Sammlung ansehen, doch sind beide Bilder zu sehr beschädigt und restaurirt. Deutlicher zeigt sich Antonello's Kunstweise in

der Glorie des hl. Nikolaus, einer grossen Tafel mit acht kleinen Episoden aus dem Leben des Heiligen in S. Niccolò zu Messina; doch könnte das skizzenhaft und nicht so sorgsam behandelte Werk auch nur aus der Werkstatt Antonello's und von der Hand eines Schülers sein (s. Verz. a) No. 3).

Im J. 1473 trat A. in Venedig auf und erregte in der dortigen Künstlerwelt grosses Aufsehen durch eine Madonna mit dem hl. Michael, welche lange Zeit den Hauptschmuck der Kirche S. Cassiano bildete und schon damals sowie im 16. Jahrh. viel gepriesen wurde. Vasari berichtet, dass sie wegen der »Neuheit jener Malerei und der Schönheit der Figuren« in hohem Werthe stand, und weiterhin rühmen dies Bild Matteo Colaccio und Sabellico, der sonst mit dem Lobe von Kunstwerken sehr sparsam ist. Allein diese Art in Oel zu malen rief nicht bloss allgemeine Bewunderung hervor, sondern regte auch unmittelbar zur Nachahmung an. So versuchte sich Bartolommeo Vivarini, der damals in grossem und wolverdientem Rufe stand, sofort in dem neuen Bindemittel; seine Glorie des hl. Augustin in S. Giovanni e Paolo zu Venedig ist ein bemerkenswerthes Zeugniss dieser Anstrengungen und des Wettstreites, in den er mit Antonello trat. Gentile Bellini aber bemerkte wol, dass es mit einer oberflächlichen Nachahmung der neuen Technik nicht gethan sei, und dachte wol auch, dass sich diese nicht von heute auf morgen lernen lasse; dagegen hielt er seinen jüngeren Bruder Giovanni an, schon in jungen Jahren die Temperamalerei mit der Oelmalerei zu vertauschen. In mehreren Werken des Letzteren aus den Jahren 1474 bis 1480 sind uns solche Versuche aufbewahrt; doch ist sein erstes gelungenes Oelbild Die Madonna von 1487 in der Akademie zu Venedig (die Erzählung bei Ridolfi, wie Bellini unter einer Verkleidung dem Antonello sein Geheimniss abgesehen habe, ist natürlich blosse Künstleranekdote). Noch etwas später ging dann doch auch Gentile Bellini zu der neuen Weise über. Nach ihm kam mit zweifelhaftem Erfolge Luigi Vivarini, dann aber folgten mit grösserem Geschick Carpaccio und Cima.

Während sich derart die Venezianer im Wettstreit mit Antonello versuchten, behauptete dieser unerreicht die erste Stelle, welche er eingenommen, und erwarb sich sogar noch grösseren Ruhm durch kleine Brustbildnisse, welche er nach Art der Niederländer um diese Zeit zu malen begann. Er stellte damit seine früheren Werke bald in Schatten, und wenn wir auch kein gleichzeitiges Zeugniss von dem Erfolge haben, den er in dieser Gattung errang, so ist dieser doch durch andere Umstände hinlänglich erwiesen. Das Bildniss eines jungen Mannes vom J. 1474, aber schlecht erhalten, befindet sich in dem Palast Hamilton bei Glasgow. Drei eben solche entstanden, wie uns überliefert ist, im J. 1475; eines davon ist sicher dasjenige in der Sammlung des Louvre (s. Verz. a) No. 15), ein anderes mag dasjenige im Palast Borghese zu Rom (s. Verz. a) No. 4) sein, das dort den Namen Bellini's trägt, das dritte ist verschollen (s. Verz. c) No. 5). Nichts kann die Wahrheit und den Ausdruck des Bildnisses im Louvre, sowie seine vollendete Ausführung und die Meisterschaft der verschmelzenden Technik übertreffen. Es bestätigt vollkommen die Bemerkung, welche einmal der Anonymus des Morelli macht, dass nämlich Antonello's Porträts von einer ausserordentlichen Lebendigkeit seien, und dies insbesondere im Ausdruck der Augen. Es ist ein Mann von mittleren Jahren, kräftig und gesund, von röthlicher Fleischfarbe, von offenem und sicherem Ausdrucke, von entschiedenem Charakter. Alles ist auf das deutlichste ausgeführt, die Schramme an der Oberlippe, die zarten Adern in den Augenwinkeln, die spärlichen Barthaare, die sich zählen lassen; aber alles Einzelne ist der Wirkung des Ganzen untergeordnet, und das Kolorit, bei den feinsten Reflexen und Modulationen des Hautgewebes, mächtig, warm und leuchtend. Etwas mehr italienischen Typus zeigt der Mann des Bildnisses im Palast Borghese; er ist älter, weniger bedeutend und würdevoll, der Zug in den Mundwinkeln aber besonders ausdrucksvoll; doch ist das Bild weniger gut erhalten. Dieses sowol als das verschollene, welches den Alvise Pasqualino vorstellte, befanden sich am Anfange des 16. Jahrh. in der Sammlung des Antonio Pasqualino zu Venedig.

Doch waren diese drei Bildnisse nicht die einzigen Werke des Jahres 1475. Aus demselben Jahre stammt die schöne kleine Kreuzigung in dem Museum zu Antwerpen (s. Verz. a) No. 16). Sehr wirksam ist hier der würdige ruhige Schmerz des Heilandes mit den krampfhaften Zuckungen der Schächer in Kontrast gesetzt; weithin dehnt sich eine reizende Landschaft mit Gebäuden und Bergen aus, reich staffirt mit Thieren und Menschen; mit rührender Einfachheit und ergebenem Kummer sitzt die Madonna auf der Erde am Fusse des einen Kreuzes, während ihr gegenüber am anderen Kreuze der Evangelist Johannes in Verehrung kniet. Die Behandlung des Nackten im Körper des Christus ist breit, dabei voll und warm in der Farbe; die gebrochenen Falten der Gewänder zeigen noch flandrische Züge. Auch der Vordergrund ist nach flandrischer Art mit kleinen Thierchen, Schädeln und Knochen von der feinsten Vollendung angefüllt; ein Detail, das schon Maurolyco hervorhob. — Der Streit, der sich früher über das Datum dieses Bildes erhoben, ist jetzt von keinem Interesse mehr; wenn De Bast beweisen wollte, dass an Stelle des jetzigen Datums 1475 ehemals 1445 stand, so wissen wir jetzt genug von der Laufbahn Antonello's und seiner Thätigkeit zu Venedig, um eine solche Annahme für völlig grundlos anzusehen. Erwähnt sei hier noch, dass Carpaccio, der Nachfolger

und Freund Bellini's, die Bewegungen der Gekreuzigten in dem Bilde Antonello's verschiedentlich nachgebildet hat.

Von einem Bildnisse, das sich jetzt im Besitz des Signore Molfino zu Genua (s. Verz. a) No. 10) befindet, wird uns berichtet, dass es ehemals auf einem Zettel eine Inschrift trug, welche es als Selbstporträt Antonello's bezeichnete. Die Ausführung dieses schönen aber nicht unbeschädigten Bildes, in welchem die Behandlungsweise des Meisters breiter als früher erscheint, mag um 1476 fallen. Das Angesicht ist dasjenige eines Mannes in den vierziger Jahren, mit geschorenem Haar; er trägt eine rothe Mütze und braunes Gewand; der Ausdruck nicht von grosser Bedeutung, aber frank und männlich. Das Bild ist übrigens mit weniger Sorgfalt ausgeführt, als andere Werke dieser Zeit, auch nicht so durchsichtig in der Färbung, nicht so wirksam im Helldunkel und nicht so kräftig im Impasto. Von weit grösserer Vollendung und von emailartigem Glanz ist das Porträt eines Mannes in den Sechzigern in der Sammlung Trivulzi zu Mailand (s. Verz. a) No. 9), welches das Datum 1476 trägt; von ganz ähnlicher Behandlung, aber mit freierem und breiterem Auftrag, ist das Bildniss eines sehr charaktervollen Kopfes in der Casa Giovanelli zu Venedig (s. Verz. a) No. 8).

Antonello's Meisterwerk aus dieser Zeit aber ist das Bildniss im Berliner Museum, das jetzt mit dem Datum 1445 bezeichnet ist (s. Verz. a) No. 33). Dieses Bild von fast miniaturartiger Feinheit ist dasselbe, welches Zanetti in seiner Pittura Veneziana als ein Kleinod beschreibt, das sich im Besitze des Bartolommeo Vetturi befand, der es von einem der Grafen Vidman erhalten hatte. Wir wissen aber aus Zanetti's bestimmter Angabe, dass damals das Bild den Namen des Malers und das Datum von 1478 trug. Auch zeigt eine genaue Beobachtung, dass, wie die Inschrift jetzt beschaffen ist, die beiden letzten Ziffern absichtlich ausgekratzt und retuschirt worden sind. In diesem Bilde zeigt A. die höchste Ausbildung seiner Kunst, und es erschien, so lange an die Aechtheit des Datums noch kein Zweifel aufgekommen war, geradezu als ein Wunder für diese Zeit; es blieb unbegreiflich, wie so bald nach dem Tode Jan Van Eyck's Antonello in allen Feinheiten der Oelmalerei mit so vollkommener Meisterschaft geübt sein konnte. Eine nähere Kenntniss jedoch von Antonello's Kunst und die Entdeckung vom Herkommen des Berliner Bildes haben in die chronologische Reihenfolge von des Meisters Werken mehr Licht gebracht, und es kann kein Zweifel sein, dass jenes Gemälde in die Zeit zu setzen ist, welche den Höhepunkt von Antonello's Schaffen bezeichnet. Wir sagen absichtlich den Höhepunkt; denn wenn auch A. in der Folge noch Vieles hervorbrachte, was der Bewunderung werth ist, so hat er doch das Bildniss im Berliner Museum niemals übertroffen. Es stellt einen jungen Mann vor, der in einer Oeffnung auf dem Grunde einer im Zwielichte fein abgestuften Landschaft erscheint, in schwarzer Kappe auf dem vorn kurz geschorenen Haar und in schwarzem Wamms, über welches ein mit Pelz gefütterter Mantel von der Schulter hängt. Ein feiner und zugleich charaktervoller Kopf mit heiterem Blick und von blühender Gesichtsfarbe; auf das Sicherste in zarten Uebergängen vom Licht zum Schatten modellirt, von dem saubersten Umriss und der feinsten Ausführung, so dass selbst die einzelnen Haare der Augenwimpern und die Reflexe in der Iris sichtbar sind. Dagegen ist der Vortrag so verschmolzen, dass die Arbeit des Pinsels als solche nirgends hervortritt. Die Färbung verbindet sehr wirksam den weichen Schmelz des Fleisches mit einem Glanz von fast metallischem Schimmer, und unmerklich geht das helle Licht in graue Halbtöne, diese in Schatten von einem vollen Braun über. Eine Behandlung, wie sie in den Bildern des Jan Van Eyck aus den J. 1434—1436 sich zeigt; allein von einem lichteren Glanz, so dass in der Leuchtkraft des Kolorits der Nachfolger sein Vorbild noch übertrifft.

Indessen erscheint der Meister auch in dieser Zeit noch unter gewissen flandrischen Einflüssen, die seiner Kunst nicht förderlich waren, und von denen er sich doch nicht frei machen konnte. So zeigt ein Christus an der Säule in der Akademie zu Venedig, ein Bild, das sicher nach 1476 fällt (s. Verz. a) No. 5), deutlich den realistischen Zug der flämischen Maler, insbesondere in dem krampfhaften, fast verzerrtem Schmerzensausdruck des zum Himmel erhobenen Hauptes. Doch ist nicht bloss die Stärke der Empfindung mit materiellem Mittel zur Erscheinung gebracht, sondern auch die Gestalt des Heilandes von gewöhnlichem Typus und knochigen Formen. Die Behandlung des Fleisches ist von metallischer Glätte und Schärfe, und der Umriss wie alles Einzelne mit emailartiger Feinheit vollendet; allein die glänzende Klarheit des Berliner Bildes ist nicht erreicht. Das Traktament ist ein sehr komplizirtes; in den lichten Stellen ist die warme Untermalung durch darüber gezogene kühlere Töne abgedämpft, während umgekehrt die kalt präparirten Schatten durch darüber geschummerte dünne Tinten erwärmt sind; über das Ganze scheint zuletzt noch eine feine verbindende Lasur gezogen zu sein. A. hat übrigens diesen Gegenstand öfters gemalt: eine Original-Wiederholung jenes Bildes besitzt Herr Robinson in London (s. Verz. a) No. 18), und eine etwas veränderte Darstellung befindet sich in der Casa Miari zu Padua (s. Verz. a) No. 12).

Letztere aber zeigt uns, dass damals der Meister von seiner früheren Sorgfalt etwas eingebüsst hatte und mehr aus dem Gedächtniss und der Uebung malte, als in treuem Anschluss an die Natur. Die Formen sind dürftiger und weni-

ger ausgewählt, die Färbung eintöniger und in einem dunklen Olivengrün gestimmt. Wir sehen hier den Meister in eine neue, zugleich in die letzte Stufe seiner Entwicklung eingetreten und nun seinerseits Einflüsse von anderen Meistern aufnehmen, während vordem Er es war, der auf die Zeitgenossen eingewirkt hatte.

Noch etwas später wurde A. berufen, für den Gerichtshof des Rathes der Zehn einen Leichnam Christi zu malen, der von drei Engeln über der Platte seines Grabes gehalten wird (jetzt im Belvedere zu Wien; s. Verz. a) No. 20). Hier ist der Realismus der Flamänder noch verstärkt durch jenen anderen, der sich in Venedig durch die Vivarini und Crivelli ausgebildet hatte, und damit eine keineswegs ansprechende Wirkung erreicht; andererseits finden wir mehr die Behandlung des Gio. Bellini, als die frühere eigene des Meisters. Ueber einige geringere Bilder dieser Periode s. das Verz. a) No. 6. 11. 14. b) No. 15. Die Zeit war vorüber, wo er unter den Venezianischen Malern die Führerschaft übernommen hatte; was diese von ihm lernen konnten, hatten sie sich angeeignet, und mit diesen so erworbenen Mitteln gingen sie nun ihre eigene Wege. Natürlich blieben die Meisten von ihnen hinter ihrem Muster zurück, Einige aber erreichten es nicht bloss, sondern übertrafen es sogar. Cima z. B. entnahm Antonello die geglättete und glänzende Weichheit, sowie den metallischen Ton seiner Behandlung des Fleisches; Bellini sah ihm sein technisches Verfahren aus seiner früheren Zeit ab; Beide aber überholten ihn in der Anmuth ihrer Gestalten, in der Freiheit und dem Reichthum ihrer Darstellungen. Als sich aber A. in dieser Weise überholt sah, mag er gesucht haben die alte Stellung wieder einzunehmen, also jenen Meistern es gleich zu thun, und so unbewusst von der Art des Bellini Manches angenommen haben. In dieser letzten Epoche seiner Kunst ist er noch immer ein bedeutender und interessanter Maler, aber nicht mehr der Meister von früher. Zugleich verliert seine Kunst Manches von ihrem eigenthümlichen Gepräge. Form und Gesichtsbildung seiner Figuren nehmen einen anderen Charakter an, die Gewandung einen anderen Faltenwurf; auch die Zeichnung ist in einem anderen Stile, und das Flandrische geht, soweit dies bei den bestimmenden Einwirkungen, die er in der Kunst ein für allemal empfangen, möglich war, in das Italienische, näher in das Venezianische über. Von allen den Bildern, welche den Einfluss Bellini's zeigen, tritt dieser am stärksten hervor in der Madonna des Berliner Museums (s. Verz. a) No. 21). Die Jungfrau hält das Kind aufrecht auf einer Brustwehr, dieses lehnt sich an ihren rechten Arm zurück; schlingt sein Aermchen um ihren Nacken und fasst an den Saum ihres Leibchens. Der kurze Nacken und der vorgestreckte Leib machen es nicht gerade anziehend. Insbesondere der Kopf der Jungfrau, sowie die Landschaft in der Ferne, dann auch die Behandlung erinnern auffallend an Bellini; doch finden sich auch leise Anklänge an Cima. Körper und Gesichtsbildung zeigen entschieden venezianisches Formgefühl, und die Gewandung ist wol in den Brüchen noch flandrisch, nimmt aber schon italienischen Fluss an. Die Lokalfarben der Gewänder sind von emailartigem Glanz, das Fleisch aber, mit kühlen Halbtönen und olivenbraunem Schatten, dunkel abgetönt. Kein Zweifel: hier geht Antonello in den Spuren Bellini's, ohne ihn zu erreichen.

Es ist sehr möglich und sogar wahrscheinlich, dass A. um diese Zeit, d. h. in den J. 1480—1485, verschiedene lombardische Städte besucht und dort sich aufgehalten hat. Maurolyco berichtet, dass auch zu Mailand der Maler sehr berühmt war (»Mediolani quoque fuit perceelebris«); eine Aussage, die allerdings weder durch Urkunden, noch durch andere Gewährsmänner beglaubigt, aber durch einen Umstand anderer Art doch bestätigt wird. Der hl. Sebastian war ein Mailändischer Heiliger, und wenn er auch durch ganz Italien öfters gemalt wurde, so doch besonders häufig in Mailand. Dass A. gerade diesen Heiligen mehrere Male gemalt hat, lässt sich vielleicht auf Rechnung seines Mailänder Aufenthaltes schreiben. Solche Brustbilder des hl. Sebastian, der am Pfeiler sein Martyrium erleidet, finden sich in den Museen zu Berlin, Frankfurt und Bergamo und in der Sammlung Maldura zu Padua; doch mag das Eine und Andere davon nur aus seiner Werkstatt kommen (s. das Verzeichniss).

III. Letzte Lebensjahre. Charakteristik.

Ueber die letzten Jahre, sowie über das Ende seines Lebens haben wir nur ganz unzureichende Nachrichten. Ridolfi und nach ihm Federici erzählen, dass die Königin Caterina Cornaro bei ihrer Rückkehr von Cypern von ihm eine kleine Madonna kaufte (nach Federici eigentlich eine Verkündigung) zum Hochzeitsgeschenke einer ihrer Ehrendamen, welche sich mit einem Avogaro von Treviso verehelichte. Das Bild war noch bis vor Kurzem in der Sammlung Avogaro erhalten, scheint aber jetzt verschwunden. Ridolfi berichtet auch, ohne dafür Belege beizubringen, dass A. die Fresken, zwei bewaffnete Männer, an dem Grabmal des Senators Onigo zu Treviso malte. Das bestreitet zwar Federici aus der irrthümlichen Annahme, dass Onigo erst nach Antonello im J. 1491 gestorben sei; Onigo starb 1490, A. erst drei Jahre später, und insofern könnte die Malerei ganz wol von Antonello herrühren. Allein die beiden noch vorhandenen Figuren sehen weit mehr einem Werke Bellini's gleich, als einer Arbeit Antonello's, und dass dieser so genau in der Manier des Ersteren gemalt habe, ist kaum anzunehmen. — Wie schon früher bemerkt, erhielt A. auch von der Venezianischen Regierung den Auftrag, in dem Pa-

last der Signoria zu malen. Da nun dieser im J. 1483 durch Feuer zerstört und erst 1493 wieder hergestellt war, der Tod des Künstlers aber eingetreten zu sein scheint, ehe er die bestellte Arbeit beginnen konnte, so hat man angenommen, dass eben in jenes Jahr 1493 sein Tod fiel. Eine etwas willkührliche Voraussetzung; doch haben wir für die Zeitbestimmung seines Todes keinen anderen Anhaltspunkt, und wenigstens findet sich nach 1493 keine Spur mehr, dass er noch gelebt hätte.

Die Bedeutung, welche A. für die Entwickelung der italienischen Malerei gehabt hat, liegt schon darin, dass er die neue Technik der Van Eyck in sein Vaterland brachte und damit die hohe Ausbildung vorbereitete, welche in Italien bald die Oelmalerei auf gleiche Stufe mit der Fresko-Malerei erhob. Allein, wie schon angedeutet, auch über das Technische hinaus, in seiner Auffassungs- und Darstellungsweise war A. zunächst auf die Venezianer (neben Mantegna), dann auf die italienische Kunst überhaupt von grossem Einfluss. Als geborener Italiener behielt er immer den Sinn für eine gewisse Einfachheit und natürliche Schönheit der Erscheinung; damit suchte er dann, durch die flandrischen Muster angeregt, genaue Charakteristik, Wahrheit des Details und feinste Ausführung zu vereinigen. Diese beiden Seiten zu verschmelzen gelang ihm allerdings nicht; ein realistischer Zug in der Wahl der Typen, Formen und Bewegungen bleibt bei ihm vorherrschend, wie andererseits eine gewisse Härte der Konture und Schärfe des Details öfters wiederkehrt. Daher büsst er nicht selten die Anmuth der Erscheinung sowie den Formenadel ein, welche die frühere italienische Kunst auszeichneten, und wird in der realistischen Darstellung einseitig, wie es auch die Florentiner waren. Allein durchweg kommt ihm jene Eigenschaft zu, welche ihm auf die nachfolgende Malerei eine so grosse Wirkung gesichert hat: das hervorragende koloristische Talent, womit er seiner Färbung fast immer Glanz, Wärme und Durchsichtigkeit verleiht, sowie die malerische Anschauung überhaupt, welche, wenn sie gleich die Härte der Umrisse und eine gewisse Schärfe der Zeichnung beibehält, doch in der Modellirung Weichheit, Fluss und Breite erreicht. Darin, wie andererseits im Glanz des Kolorits und in der Fülle des Tons, übertraf er auch seinen Vorgänger Jan Van Eyck, von dem er neben der Technik die feine Vollendung und Zartheit der Ausführung lernte. In jeder Beziehung aber, auch durch diejenigen Eigenschaften, welche seine Schranke bildeten, hat er die italienische Kunst sehr gefördert. Dies bethätigt sich namentlich in jenem Zweig der Malerei, darin A. selber eine seltene Meisterschaft bewährt hat: im Bildniss. Hier gelang ihm nahezu vollständig die Vereinigung des charakteristischen Details und der realistischen Bestimmtheit mit malerischer Fülle und Schönheit der Erscheinung, hier erreichte er, indem er streng die Natur wiedergab, doch durch die ernste und zugleich edle Auffassung der Persönlichkeit, durch die gesammelte Kraft des Ausdrucks und den leuchtenden Schmelz der Farbe eine gewisse Idealität, während ihm diese in den religiösen Darstellungen, wo er sie öfters sichtlich anstrebt, nicht recht gelingen will. Daher hat er in dem Bildniss für die Venezianer einen Kunstzweig geschaffen, darin diese mit fortschreitender Vollendung jede andere Schule in ihren besten Leistungen zum Mindesten erreicht, wenn nicht übertroffen haben.

Seine Werke.

a. Beglaubigt und ihm mit Grund zugeschrieben:

Messina:

1) In S. Gregorio: Jungfrau mit dem Kinde zwischen den hh. Gregorius und Benedikt. Figuren unter Lebensgrösse. Die Gewänder sind stark retuschirt. Auf den oberen Tafeln die Verkündigung in Halb-Fig. Die Glorienscheine sind reich verziert und vergoldet. Bez.: Año Dñi m° cccc° sectuagesimo tertio. Antonellus Messaneus ꝛ me pinxit. s. Text.

2) In S. Niccolò: Der hl. Nikolaus thronend und segnend, mit acht kleinen Darstellungen aus der Legende des Heiligen. Die Aechtheit kann nicht für ausgemacht gelten, doch stammt das Bild sicher aus der Werkstatt Antonello's. s. Text.

3) Neapel, Sammlung Gaetano Zir: Ecce Homo. Brustbild, ganz von vorn auf dunklem Grunde. Auf Holz. Bez. auf einem Zettel auf der Brustwehr: .ntonellus messa.... Nach der Beschreibung Auria's das Bild aus der Sammlung Agliata zu Palermo, welches bezeichnet war: Antonellus de Messina me fecit 1470. s. Text.

4) Rom, Palazzo Borghese: Bildniss eines Mannes in schwarzem Barett und rothem Kleid. Brustbild auf Holz. Abgeschnitten und daher ohne die Bezeichnung, welche sich wol ursprünglich darauf befand. Hier irrthümlich Gio. Bellini benannt. Wahrscheinlich das Bildniss eines Michael Vianello, das im 16. Jahrh. dem Antonio Pasqualino angehörte und 1475 datirt war. s. Text.

Venedig:

5) Akademie: Christus an die Säule gebunden. Brustbild auf Holz unter Lebensgrösse. Bez.: Antonellus Messaneus me pinxit. Aus dem Palast Manfrin. s. Text.

6) Ebenda: Nonne in Thränen. Auf Holz. Von dunkelolivenfarbigem Ton. Vielleicht nur ein Bild aus der Werkstatt Antonello's.

7) Ebenda: Jungfrau an einem Pulte lesend

(in der Situation der Verkündigung). Bez.: ANTONELLVS MĒSANIVS PINXIT. Die Inschrift ist wol ächt, allein das Bild macht den Eindruck, wie wenn es Basaiti in der Werkstatt Antonello's gemalt hätte.

8) Casa Giovanelli: Bildniss eines jungen Patriziers mit vollem Haare. Abgeschnitten und ohne die gewöhnliche Brüstung, daher wol auch ohne Inschrift. Ehemals im Palast Contarini und, wie man glaubt, ein Glied dieser Familie vorstellend; darauf in der Casa Alvise Mocenigo in San Stae. s. Text.

Mailand:

9) Casa Trivulzi: Bildniss eines sechzigjährigen bartlosen Mannes mit dunklem Barett und rothem Kleid. Man erkennt noch in dem rasirten Bart die Spuren der schwarzen und der weissen Härchen. Brustbild auf Holz. Bez.: Antonellus Messanes me pinsyt. Früher in der Sammlung Rinuccini. s. Text.

Genua:

10) Signore Molfino. Bildniss eines Mannes in den vierziger Jahren mit rother Mütze und braunem Kleid. Fast lebensgrosses Brustbild auf Holz. Die Augen sind sehr offen, die Brauen sehr dicht. Abgeschnitten und daher ohne Brüstung. s. Text.

11) Palazzo Giacomo Spinola: Ecce Homo. Brustbild in halber Lebensgrösse. Auf Holz. Von einfachem Ausdruck, ohne Verzerrung. Sehr beschädigt; das Kolorit muss ehemals einen warmen goldenen Ton gehabt haben.

Padua:

12) Casa Miari: Ecce Homo (bis zur Hüfte; unter einem steinernen Bogen) mit Nimbus. Auf Holz. Freie Wiederholung des Bildes in der Akademie zu Venedig (a) No. 5). s. Text.

13) Casa Maldura: Hl. Sebastian. Brustbild auf Holz. Das Bild hat Manches von der Weise Buonconsiglio's, ist aber doch wol von Antonello, oder wenigstens aus seiner Werkstatt von einem Schüler.

---

14) Pavia, Sammlung Malaspina: Männliches Bildniss in grüner Mütze und rothem Kleid. Auf grünem Grund. Brustbild auf Holz. Das Gesicht mit lächelndem Ausdruck ist gewöhnlich. Bez.: ANTONELLVS I : ES SANEVS PINXI.

---

15) Paris, Louvre: Männliches Bildniss in schwarzer Mütze und dunklem Oberkleid. Bez.: ANTONELLVS MESSANEVS ME PINXIT. Das Bild wurde auf der Versteigerung der Galerie Pourtalès im Mai 1865 um 113,500 Fr. angekauft. s. Text.

---

16) Antwerpen, Museum: Der Gekreuzigte zwischen den Schächern, mit der Jungfrau und dem Evangelisten. Kleines Bild auf Holz. Bez.: 1475 antonellus messaneus me ꝫ pinxit. Das Bild war ehemals im Besitze der Familie Maelcamp, welche es in Italien gekauft hatte; auf der Versteigerung dieser Galerie wurde es vom Prof. van Rotterdam erworben, der es seinerseits an van Ertborn verkaufte. Man las die Jahrzahl früher 1445, doch kann sie nur 1475 heissen. s. Text.

In England:

17) London, Nationalgalerie: Christus segnend. Brustbild auf Holz. Bez.: milessimo quatricentessimo sestagesimo quinto viij. Indi. Antonellus messaneus me pinxit. ꝫ. Das Bild trägt auf der Rückseite das Siegel der Stadt Neapel, der es ehemals angehört hat, und wurde 1861 vom Cavaliere Isola zu Genua für die Galerie angekauft. s. Text.

18) London, bei Hrn. J. C. Robinson, Portman-Square: Ecce Homo. Brustbild auf Holz, wie das Bild in der Akademie zu Venedig. No. 5. s. Text. Wahrscheinlich jetzt verkauft an Mr. Cook in Richmond. (*Notiz von A. von Zahn.*)

19) Palast Hamilton bei Glasgow: Männliches Bildniss in brauner Mütze und rothem Kleid. Bez.: 1474 Antonellus Messanus me pinxit. Stark übermalt. Wahrscheinlich das Bild aus der Casa Martinengo, welches Lanzi beschreibt, aber ihm zufolge die Inschrift trägt: Antonellus Messaneus me fecit 1474. s. Text.

---

20) Wien, Belvedere: Der Leichnam Christi von drei Engeln gehalten, in einer Landschaft. Auf Holz. Bez.: ANTONIVS MESANĒSIS. Zum Theil beschädigt und übermalt. s. Text.

Berlin, Museum:

21) Jungfrau mit Kind in einer Landschaft. Auf Holz. Bez. auf der Brüstung: ANTONELLVS MESSANÊSIS. P. Das Bild stammt aus der Sammlung Solly. s. Text.

22) Hl. Sebastian. Brustbild auf Holz. Bez. auf der Brüstung: ANTONELLVS MESANEVS P. Aus der Sammlung Solly. s. Text.

23) Männliches Bildniss. Brustbild auf Holz, unterlebensgross. Bez. 1445 (? ursprünglich 1478) Antonellus Messaneus me pinxit. Auf der Brüstung die Inschrift: Prosperans modestus esto, infortunatus vero prudens. s. Text.

b. Zweifelhaft und unächt:

1) Messina, Museo Peloritano: Jungfrau, das Kind verehrend. Halbe Figur auf

Goldgrund. Theil eines Altarwerkes und sehr beschädigt. s. Text.

2) Ebenda: Die sitzende Jungfrau hält das schlafende Kind, in einer Landschaft. Das Bild ist so übermalt, dass es schon deshalb schwer ist, den Urheber zu bestimmen; der Stil ist eine Mischung von Bellini und Cima. s. Text.

3) Palermo, Museum: Krönung der Jungfrau. Dieses dem Antonello zugeschriebene Bild ist von einem ungenannten deutschen Maler.

4) Florenz, Uffizien: Männliches Bildniss in einer Landschaft. Erinnert mehr an die Schule van der Weyden's, als an diejenige Antonello's.

5) Florenz, Galerie Corsini: Männliches Bildniss mit kegelförmiger Mütze in einer Landschaft, ganz von vorn gesehen. Besser und dem Antonello eher angehörig als das Vorige. Das Bild wurde ehemals dem Pollaiuolo beigemessen und ist jetzt als unbekannt bezeichnet.

6) Venedig, Akademie: Männliches Bildniss in dunklem Barett und Kleid. Aus der Sammlung Manfrini. In der Weise von No. 4, aber wärmer im Ton.

7—9) Venedig, Museum Correr: Drei männliche Bildnisse, sämmtlich nicht von Antonello.

10) Padua, Casa Ferd. Cavalli: Männliches Bildniss in purpurnem Barett und Kleid. Sehr übermalt; könnte wol auch ein Luigi Vivarini sein.

11) Mailand, Casa Morbio: Christus auf dem Leichentuch von zwei Engeln über dem Grabe gehalten, im Hintergrunde Golgatha. Skizze. Bez.: Antonellus Messañi pinsit. Wahrscheinlich eine Kopie nach einem besseren Original von Antonello.

12) Bergamo, Sammlung Lochis: Hl. Sebastian. Brustbild auf Holz. Grössere Wiederholung von dem Bilde im Berliner Museum (s. a) No. 22), aber weit schwächer, wahrscheinlich Schulbild.

13) Ebenda: Männliches Bildniss in dunkler Mütze und braunem Kleid, ganz von vorn gesehen und aufwärts blickend. Das Bild ist eine Mischung von Antonello's und Bellini's Stil und war früher als Holbein bezeichnet.

14) Lonigo, Casa Pieriboni: Christus mit der Dornenkrone das Kreuz tragend. Brustbild in einer Landschaft. Dort der Schule Tizian's zugeschrieben, aber ein Bild aus der Werkstatt Antonello's oder vielleicht von ihm selber aus seiner allerletzten Zeit.

15) Cefalù, Casa Mandralisca: Männliches Bildniss mit heiterem Ausdruck, in schwarzer Mütze und schwarzem Kleid. Brustbild auf Holz. Das Bild ist durch Restauration beschädigt, könnte aber wol aus Antonello's späterer Zeit sein.

16) Paris, Sammlung Comte Duchatel: Kleines Brustbild eines barköpfigen jungen Mannes. Ein schönes Bild, aber nicht von Antonello, dem es hier zugeschrieben wird, sondern von Andrea Solario.

17) London, Sammlung Baring: Der hl. Hieronymus in Kardinalstracht in seinem Arbeitszimmer. Kleines Bild auf Holz. Es ist öfters dem Antonello beigemessen worden; allein als es sich noch im Hause des Antonio Pasqualino zu Venedig befand (1529), war man über den Meister im Ungewissen, wie denn der Anonymus des Morelli geneigt war, dasselbe dem Van Eyck oder Memling oder auch Giacometto (Jacomello del Fiore) zuzuschreiben. Diese Zweifel über den Urheber des Bildes bestehen noch. Es ist ein schönes kleines Gemälde, das viel von Antonello hat, aber auch von Gio. Bellini.

18) Antwerpen, Museum: Bildniss eines Mannes in schwarzem Barett und Kleid, in der Hand eine antike Denkmünze, in einer Landschaft. Diese erinnert an Memling, auch ist etwas Flämisches in der Behandlung, doch hat das Bild zugleich italienischen Charakter. Ob es aber von Antonello herrühre, ist zweifelhaft. Angekauft auf der Versteigerung Denon zu Paris.

19) Frankfurt a/M., Städel'sches Institut: Brustbild des hl. Sebastian als Märtyrer. Schwächere Wiederholung des Bildes im Berliner Museum (s. a) No. 22), wahrscheinlich ein Bild aus der Schule.

c. Verschollen:

Wir führen hier noch die Werke des Meisters an, von denen sich eine zuverlässige Nachricht erhalten hat, die aber neuerdings nicht mehr nachzuweisen sind; es wäre immerhin nicht unmöglich, dass das Eine oder Andere noch gefunden würde.

1) Messina: Die sogen. Madonna del Carmine, beschrieben von Gallo (Storia Messinese. I. 183). Vor dreissig Jahren soll dieses Bild an einen Kaufmann von Quinto bei Treviso verkauft worden, dann in den Besitz eines Engländers gelangt sein. Jetzt unbekannt wo.

2) Palermo: Daselbst wird von Maurolyco ein Bild erwähnt, das ein altes Paar, Mann und Frau, lachend darstellte.

3) Florenz, im Besitze des Messer Bernardo Vecchietti nach Vasari: Die hh. Franziskus und Domenikus auf Einem Bilde, eigentlich ein Franziskaner und ein Kanonikus vom Lateran. Es wurde am Beginn dieses Jahrh. von einem Nachkommen der Vecchietti an den Maler Ignatius Hugford verkauft und gehörte späterhin dem Kunsthändler Woodburn zu London. Es wäre der Mühe werth, dem jetzigen Besitzer nachzuforschen.

4) **Venedig**: Das berühmte Altarbild in S. Cassiano, Madonna mit Kind und dem hl. Michael, das nach Sansovino noch 1580 an seinem Platze, aber 1646 verschwunden war, als Ridolfi sein Buch schrieb. s. Text.

5) **Ebenda**, im Besitze des Antonio Pasqualino im 16. Jahrh.: Bildniss des Alvise Pasqualino in rothem Kleid und mit einer Mütze, welche auf die Schulter herabhängt, datirt 1475. s. Text.

6) **Ebenda**, in S. Giuliano: hl. Christoph. Erwähnt von Sansovino, Ridolfi und Zanetti.

7) **Ebenda**, Scuola della S. Trinità: Der todte Heiland und die drei Marien. Erwähnt von Boschini.

8) **Ebenda**, Palazza Contarini: Madonna, welche sich später zu Antwerpen in der Sammlung Van Weerle befunden haben soll.

9) **Ebenda**, Casa Zanne di Piazza: Figur eines hl. Christoph. Nach Ridolfi.

10) **Ebenda**, Sammlung Ottavia Tassi: Madonna ein Buch haltend. Nach Boschini Carta del Navegare. p. 324.

11) **Treviso**, Sammlung Avogaro: Kleine Madonna, welche sich daselbst noch in diesem Jahrh. befand. s. Text.

---

s. Puccini, Memorie storicho-critiche di Antonello degli Antonj, pittore Messinese. Firenze 1809. 8.

s. Franc. Maurolyco, Sicanicarum rerum compendium (erste Ausgabe von 1562) in: Graeve und Burmann, Thesaurus antiquitatum et historiae Siciliae. Lugd. Batav. 1723. IV. Lib. V. 263. — Vasari, ed. Le Monnier. IV. 74—100. — Morelli, Notizia etc. pp. 59. 74. — Vincenzio Auria, Notitia della Vita ed opere d'Antonio Gagino scultore. Palermo 1653. p. 17. — Van Mander, Het Schilder Boek (1618); Het Leven der moderne Italiaensche Schilder's. p. 38. — Mattteo Colaccio in: Morelli, Notizia da un Anonimo etc. p. 189. — Sabellico, De situ urbis Ven. (zuerst erschienen 1514) in: Graeve und Burmann, Thesaurus antiq. Italiae. Lugd. Batav. 1722. V. 9. — Sansovino, Venezia descritta. Ed. Martinioni. pp. 126. 205. — Ridolfi, Le Maraviglie etc. I. 86. 87. — Zanetti, Della Pittura Veneziana 1771. p. 21. — Manuskr. von Ch. van Rijm in: De Bast, Messager des Sciences et des Arts de Belgique. Gand 1824. p. 347. — Boschini, Le Ricche Minere. S. di Dorso Duro. p. 30. S. della croce. p. 62. — Federici, Memorie Trevigiane. I. 226. — Guida per la Città di Messina. 1826. p. 28. — Lanzi, Storia Pittorica. III. 29. — (Hackert) Memorie dei Pittori Messinesi. pp. 2. 4. 11. 13. — Eastlake, Materials for the History of Oil Painting. I. 211. — Journal des Beaux-Arts. 1862. p. 12. — Murray, Handbook for Sicily by Dennis. p. 248. — Crowe et Cavalcaselle, Les anciens peintres flamands. Trad. par Delepierre. Bruxelles 1862. I. 197—229. Annotations de Ruelens. p. CXLIII f. — Crowe and Cavalcaselle, History of Oil Painting in North Italy. II. 77—100.

Crowe und Cavalcaselle.

1) Bildniss des Künstlers. Gürtelbild. Profil. Holzschnitt in den Ausgaben des Vasari.
2) —— Dass. Radirt. In der Ausgabe des Vasari von Bottari 1759.
3) —— Dass. G. Vasari del. G. B. Cecchi sc. 4. In der Serie degli uomini i più illustri etc. No. 23.
4) —— Dass. N. De L'armessin sculp. 4. In Bullart's Académie des Sciences et des Arts. 1682. I. 335.
5) —— Dass. (Veränderte Kopie.) In (Grossi's) Memorie de' Pittori Messinesi. Messina 1820. 8. Pietro Beaumont Del. Antonino Minasi Scolpf. Oval. Punktirt. 8.
6) Angebl. das Bildniss des Künstlers. Im Antwerpener Museum. Photogr. nach dem Original von Fierlants. Fol.
7) —— Dass. In: Monuments des Arts du Dessin etc. recueillis par Denon. Decrits et expliqués par Amaury Duval. Paris 1829. II.

Nach ihm gestochen und photographirt:

1) Bildniss eines Condottiere. Brustb. Gest. von Claude Ferd. Gaillard. Nach dem Bilde im Louvre (No. 15). 4.
2) Madonna. Nach dem Gemälde in der Accademia de' belle Arti. Venedig, photogr. von Naya (1870). Fol.
3) Madonna. Nach dem Gemälde im Berliner Museum photogr. von der Photogr. Gesellschaft daselbst (1870). Fol.
4) Christus am Kreuz. Nach dem Gemälde im Antwerpener Museum photogr. von Fierlants. gr. Fol.
5) Bildniss eines jungen Mannes. Nach dem Gemälde im Berliner Museum photogr. von der Photogr. Gesellschaft daselbst (1870). Fol.
6) s. No. 7 der Bildnisse des Künstlers.

Eine Jungfrau mit dem Kinde im Seminar zu Venedig, die als Antonello von Naya photogr. ist, gehört dem Meister nicht an.

W. Schmidt.

Antonello. Antonello de Saliba, sizilianischer Maler gegen Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrh., entweder zu Messina geb., oder doch dort ansässig. Seine Werke sind lange Zeit, ausser mit andern Meistern, mit denen Antonello's von Messina verwechselt worden, da sie einige Verwandtschaft mit diesem zeigen und zudem mit Jahrzahlen bezeichnet sind, welche an das Ende der Laufbahn Antonello's fallen. Er gehört zu jenen wenigen sizilianischen Malern des 15. Jahrh., welche über ihre Heimat hinaus nicht bekannt geworden sind, keine Schule gegründet und daher auch keine nachhaltige Bedeutung gehabt haben. Unter diesen Meistern, den Tommaso de Vigilia, Pietro Ruzulone, Ant. Crescenzio, ist Antonello noch der bemerkenswertheste. Möglich, dass er der Schüler des Tommaso gewesen, wenn er nicht etwa mit ihm und Ruzulone unter demselben Meister gelernt hat Alle drei sind sehr sorgfältig, aber nüchtern in der Zeichnung, eintönig in der Färbung des Fleisches und zaghaft im Helldunkel. Doch bildete sich Saliba weiter aus, indem er die Gemälde Antonello's von Messina studirte und in der Mal-

weise die Verbindung von Tempera und Oel annahm, welcher Jener nach Italien brachte. Von seinem Leben wissen wir Nichts. Das früheste erhaltene Werk von ihm, bez. ANTONELLUS MISSENIUS D'SALIBA HOC P. FECIT OPUS 1497 di 2º July, ist eine Jungfrau mit Kind in der Kirche S. Maria del Gesù bei Catania. Die Madonna, eine schlanke hohe Gestalt, auf einem Marmorthron sitzend, reicht dem nackten auf ihrem Schooße stehenden Kinde eine Blume; beide Köpfe sind plump und regelmässig, aber von lieblichem Ausdruck, die Anordnung zwar nicht ohne Anmuth, doch gestört durch die steife Haltung des Kindes und die straffen eckigen Linien der Gewandung. Der Einfluss Antonello's zeigt sich in der sorgsamen Zeichnung, dann auch im landschaftlichen Detail, insbesondere aber in der technischen Behandlung. Durch den Mangel eines entschiedenen Kontrastes von Licht und Schatten hat die Erscheinung eine gewisse Flachheit. Das Bild wurde von Grosso Cacopardo, der die Inschrift falsch gelesen, für ein Werk des Antonello von Messina gehalten.

Dieselben Eigenschaften, welche dieses Bild charakterisiren, zeigen sich in folgenden Gemälden, welche daher dem Meister zuzuschreiben sind, auch ohne dass sie seine Bezeichnung tragen:

1) Jungfrau mit dem Kinde, ähnlich wie das vorhergenannte Bild, aber mit der Zugabe von vier Engeln in der Kirche von Castro Reale bei Barcellona in Sizilien; 2) Christus auf dem Grabe sitzend zwischen zwei Engeln, dabei die drei Marien in der Sakristei von S. Domenico zu Palermo; 3) Thronende Jungfrau mit dem Brustbild des Donators in S. Lucia zu Messina, mit der Jahrzahl 1516, ein schwächeres Bild des Meisters; 4) Thronende Jungfrau mit dem Kinde, über deren Haupte zwei Engel eine Krone halten, genannt die Madonna del Cardellino, in dem Museo Peloritano zu Messina, wie das Vorige; 5) Anbetung der Könige zwischen den hh. Paulus nnd Biagio in S. Maria de Cancelliere zu Palermo; 6) der hl. Thomas von Aquino, thronend zwischen Heiligen, im Streite den von ihm niedergeworfenen Averrhoes überwindend, in S. Domenico zu Palermo.

Das letztere Bild ist verschiedentlich anderen Meistern zugeschrieben worden: von Puccini dem Antonello da Messina, von Anderen dem Salvatore d'Antonio oder dem Jacobello d'Antonio, ist aber unzweifelhaft von Saliba. Diese Gemälde scheinen alle früher zu fallen, — indem sie den Uebergang bilden — als eine Darstellung der beiden hh. Petrus und Paulus, welche 1531 datirt ist und die zunehmende Schwäche des Malers bekundet. Das Bild befindet sich in der Chiesa Madre zu Milazzo und ist bezeichnet in sizilianischem Dialekt: Lu Mastru Antonellus de Saliba pinxit. Hier haben die Figuren eine kurze gedrungene Form, harte Umrisse und eckige Gewänder, während die Färbung undurchsichtig und trübe ist.

s. G. di Marzo, Delle Belle Arti in Sicilia. III. 69. 72; Grosso Cacopardo, Memorie de' pittori Messinesi; Gallo, Annali Messinesi; Puccini, Memorie d'Antonello da Messina, schreiben die Bilder unsers Malers anderen Meistern zu. — Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in North Italy. II. 111—112.

Crowe und Cavalcaselle.

Antonello. Antonello da Palermo, sizilianischer Maler vom Beginn des 16. Jahrh., Sohn des Malers Antonio Crescenzio. Er ist der Zeitgenosse seiner Landsmänner Antonello von Messina und Antonello von Saliba, allein in seiner Kunstrichtung verschieden von Beiden: denn statt ein Nachfolger der flandrischen und venezianischen Kunstweise zu sein, ist er vielmehr aus einer unbekannten lombardischen Werkstätte hervorgegangen. Der Künstler ist ziemlich vergessen, doch ist er einer der wenigen sizilianischen Meister, über welche uns urkundliche Berichte erhalten sind. Er war 1527 Gehilfe des Bildhauers Ant. Gagino und hatte in den J. 1530 und 1532 Gemälde abzuschätzen. Zweimal, in den J. 1537 und 1538, verfertigte er Kopien von Rafael's Spasimo, welche noch erhalten sind, die eine in dem Kloster Fazello bei Sciacca, die andere in der Karmeliterkirche zu Palermo. Das einzige Gemälde, das als Zeugniss seiner eigenen Kunst auf uns gekommen ist, ist eine Madonna mit dem Kinde zwischen den hh. Katharina und Agatha in S. Maria degli Angeli (La Gangia) zu Palermo. Unten am Bilde finden sich die Brustbilder der Donatoren (Mann und Frau) mit zwei Engeln zwischen ihnen, welche ein Täfelchen mit der Inschrift tragen: ANTONELL PA. PISIT ID 28 (das Bild ist also vom J. 1528). Die Landschaft, auf welcher die Figuren stehen, ist auf Goldgrund. Es sind kurze stämmige Gestalten mit grobem Umriss, fehlerhaft in der Zeichnung des Körpers, plump in den Extremitäten; die Gewandung ist armselig, die Färbung ist matt und ganz ohne Helldunkel, das Fleisch von einem kraftlosen Roth mit braunem Schatten. Andere Werke des Meisters sind bis jetzt nicht bekannt geworden.

s. G. di Marzo, Delle Belle Arti in Sicilia. III. 157 ff. — Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in North Italy. II. 116.

Notizen von Crowe und Cavalcaselle.

*

Antoni. Antoni von Rein (vom Rhein?), Glasmaler, welcher in Wien bei Maria Stiegen und Maria Otto-Haims Stiftung (Salvatorkapelle) arbeitete. Wird genannt 1490—1498.

s. Tschischka, Geschichte der Stadt Wien. p. 257.

Albert Ilg.

Antoni. Andrea d'Antoni, Maler von Palermo, † daselbst 23. Dez. 1868. Er gehörte in seiner Vaterstadt zu den besseren Malern der Neuzeit, war ausserdem angesehener Bürger als Stadtrath und mit der Leitung des Theaters betraut.

s. C. Pardi, Della Vita e delle Opere di Andrea d'Antoni, pittore. Palermo 1869. — Arte in Italia. I. 36.

*

Antoni. Meister Antoni, welcher nebst seinen beiden Mitmeistern Cristoffl und Pernhard 1498 das alte romanische Löwenthor der Liebfrauenkirche zu Botzen mit möglichster Beibehaltung des alten Materials und unter Wahrung des Stils, da dasselbe die darüber befindliche Fensterrose zum Theil verdeckte, in kleinerem Maßstabe neu aufrichtete. Die beiden Löwen, welche die Portalsäulen tragen, wurden aus Trienter Marmor neu gemacht, da die alten morsch geworden waren.

s. Ladurner, Beiträge zur Gesch. der Pfarrkirche von Botzen. 1851. — Mittheil. der k. k. Central-Commission. 1857. p. 99.

H. Otte.

Antoniani. Pietro (Perego) Antoniani, Marinemaler von Mailand in der 2. Hälfte des 18. Jahrh., † 1805. Es heisst von ihm, dass er durch seine Seestücke, die er mit viel Wahrheit und Kenntniss des Helldunkels gemalt habe, wol bekannt gewesen sei; doch finden sich in irgend namhaften Sammlungen keine Werke von ihm verzeichnet.

s. Turin et ses curiosités. Turin 1817. p. 371.

*

Antoniano. Antonio Antoniano. Siehe Antonio **Viviani.**

Antoniasso. Antonio Antoniasso, sowie andere Maler dieser Familie, s. **Aquilio,** auch **Antonazzo.**

Antonides. A. Antonides: unter diesem Namen erscheint im Katalog der Sammlung von Adr. van Hoeck Jansz., zu Amsterdam den 7. April 1706 versteigert, ein »Zeestormtje«, d. h. kleines Bild mit einem Seesturm, das 16 holl. Gulden erzielte. In einem anderen Katalog einer anonymen Sammlung, den 29. April 1763 zu Leiden versteigert, waren zwei Bilder als Gegenstücke, die einen Fluss mit verschiedenen Fahrzeugen vorstellten, unter dem Namen A. Anconides aufgeführt. Es gab in Holland eine Familie Antonides, von welcher einige Mitglieder sich durch ihre Schriften ausgezeichnet haben. Vielleicht gehört auch unser Seemaler, wenn der Angabe der Kataloge nämlich zu trauen ist, diesem Geschlechte an.

Alex. Pinchart.

Antonii. Die Antonii, Malerfamilie von Messina, welcher der berühmte Antonello da Messina angehörte. s. **Antonello** und **Antonio** von Messina.

Antonii. Antonio Maria degli Antonii, genannt Rizzino, Architektur- und Dekorationsmaler, um 1650 in Bologna geb., war Schüler und Gehilfe des F. Galli Bibbiena. Von ihm rührt die malerische Ausstattung der prächtigen Bibliothek des Dominikaner-Klosters daselbst her, sowie die Ausmalung des Teatro della fiera (im J. 1693), das von Maria Mitelli gestochen wurde.

s. Crespi, Felsina Pittrice (III). p. 254. — Pitture, Scolture etc. di Bologna 1782. pp. 216. 435.

Alex. Pinchart.

Antonii. Cristoforo Cesare Antonii intagliò paesi etc., heisst es bei dem wenig gewissenhaften Gandellini (Notizie degli Intagliatori I. 16). Uns unbekannt, ob ein solcher Antonii wirklich Landschaften gestochen hat. Vielleicht beruht diese Angabe auf einer groben Verwechslung mit Cesare Antonio Accius.

W. Schmidt.

Antonin. Der Kapuzinerpater Antonin, Maler, in der 2. Hälfte des 17. Jahrh.

Nach ihm gestochen:

Lonor Goyon de Matignon, Bischof von Lisieux. Gest. von R. Nanteuil. kl. Fol. R-D. 172.

s. Le Blanc, Manuel III. 86. No. 153. — Robert-Dumesnil, Peintre-graveur. IV. 148.

W. Schmidt.

Antonini. Giuseppe Antonini, Maler von Mailand, geb. um 1585 oder 1586. Er liess sich zu Rom nieder, verheiratete sich daselbst und lebte noch im J. 1656. Titi (s. Literatur) erwähnt in einer Kapelle von S. Maria Annunziata daselbst einen Christus am Kreuz zwischen Heiligen, der einem Giuseppe Milanese zugeschrieben wurde; vermuthlich ist damit dieser Antonini gemeint.

s. Narducci, Notizie del contagio di Roma negli anni 1656 e 1657 (vergl. Il Buonarotti, S. II. v.). — Titi, Ammaestramento di pitture etc. nelle chiese di Roma. 1686. p. 270.

Alex. Pinchart.

Antonini. Giovanni Battista Antonini war einer der Bildhauer, von denen Clemens XI. im Anfange des 18. Jahrh. die Travertinstatuen auf den Kolonnaden des S. Peters-Platzes machen liess. — Der Verfertiger eines Brustbildes des hl. Antonius in der Galerie Pallavicini zu Genua heisst ebenfalls Antonini.

s. Titi, Descrizione di Roma. 1763. p. 450. — Lavice, Revue des Musées d'Italie. p. 104.

Jansen.

Antonini. Pellegrino Antonini, Architekt, geb. zu Pistoja 2. April 1765. Er machte seine Studien in der Akademie zu Florenz unter dem Ingenieur Giuseppe Salvetti und bildete sich dann in Rom unter G. Antinori und Andrea Vici weiter aus. Später in seine Heimat zurückgekehrt, war er besonders für die Verwaltung der Stadt thätig. Er lebte noch 1821.

s. Tolomei, Guida di Pistoja. 1821.

Alex. Pinchart.

Antonini. Carlo Antonini, Architekt, Zeichner und Kupferstecher, arbeitete in Rom am Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrh. Ob er mit dem römischen Architekten Antonini, der im J. 1801 bei der Expedition des Lords Elgin nach Griechenland war, eine Person ist, wissen wir nicht; noch im J. 1806 wird letzterer genannt. Nach Zani lebte ein Zeichner und Stecher Carlo

Antonini zu Modena um 1784; sicher der obige Künstler, der sich damals für das Werk Tiraboschi's beschäftigt (s. a) No. 14), in Modena aufhielt.

a) Von ihm gestochen:

1) Manuale di varj ornamenti tratti delle fabriche e frammenti antichi per uso de pittori etc. Opera raccolta disegnata ed incisa da Carlo Antonini. Roma 1781—90. 4 Bde. mit 213 Taf. Fol.
2) Manuale di varj ornamenti, componenti la serie de' Vasi antichi si di marmo, che di bronzo esistenti in Roma e fuori. Opera raccolta, disegnata et incisa da Carlo Antonini. Roma 1821. 3 Bde. mit 193 Taf. Fortsetzung zum vorigen.
3—4) 2 Bl. Vignetten in: Ragionamento di Orazio Orlandi sopra una ara antica posseduta da monsignore Antonio Casali — Roma 1772. Nach Fr. Smuglewicz.
5) Serie di 85 Disegni in varie grandezze composti dal celebre Pittore Salvator Rosa, pub. ed incisi da Carlo Antonini. Roma 1780. gr. Fol.
6) Antikes Relief in vielen kleinen Figuren, die Ilias darstellend. Auf dem Kapitol zu Rom. Tabula Iliadem Homeri effingens etc. Carolus Antonini Sculp. qu. Fol.
7) Imago S. Petri Apostoli etc. Halbfig. in Wolken. Eques Arpinas pinx. Carolus Antonini del. et Sculp.
8) Pio VI. P. O. M. Kniestück. Mit Dedik. an Rezzonico. gr. 4.
9) Bildniss des Geschichtschreibers und Bibliothekars Tiraboschi von Modena. Nach Conte Giacomo della Palude.
10) Veduta principale del giardino Colonna sul Quirinale. Pannini del. gr. qu. Fol.
11—12) Prospekte der Villa Pamfili und der farnesischen Gärten. 2 Bll. Nach demselben. gr. qu. Fol.
13) Die Wasserfälle des Velino bei Terni. Philippus Hackert Delineavit. Carolus Antonini Sculpsit Romæ. Roy. Fol.
14) Die Taf. in: Tiraboschi, Storia della Badia di Nonantola. Modena 1784—1785. Fol.

b) Nach ihm lithographirt:

Antique. Zeichnungen von Rosetten aus den berühmtesten Bauwerken des alten Rom von C. Antonini, lith. von W. Doyle. London 1832. 4. Es erschien nur eine Lieferung mit 4 Taf.

s. Füssli, Künstlerlex., Suppl. und Neue Zusätze. — Fiorillo, Geschichte der zeichn. Künste V. 884. — Katal. Winckler. — Zani, Encicl. — Ottley, Notices. — Le Blanc, Manuel. — Campori, Gli artisti etc. negli Stati Estensi.

W. Schmidt.

Antonini. Leo Antonini, Kupferstecher, in Italien um 1800?

Bildn. des Antonio Scarpa. 4.
s. Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Antonini. Luigi Antonini, Kupferstecher in Italien am Anfang des 19. Jahrh. thätig.

Hl. Magdalena. Nach Bart. Schidone. 1811. kl. Fol.

* *

Antoninus. Unter den Kaisern dieses Namens werden zwei als Dilettanten in der Malerei genannt:

1) Marc Aurel, der Philosoph, der die Kunst unter Leitung eines Lehrers Diognetus betrieb: Jul. Capitolin. M. Ant. Philos. 4, 9.

2) Antoninus Heliogabalus, der besonders sein eigenes Bild im Aufzuge verschiedener niedriger Gewerbe, als Kuchenbäcker, Kneipwirth, Kuppler u. s. w., aber auch mit höhern Prätensionen in kolossaler Grösse zur Aufstellung im Senatssaal gemalt zu haben scheint: Ael. Lamprid. Anton. Heliogab. 30, 1; Herodian V. 5, 6.

H. Brunn.

Antonio. Antonio di Rabotto von Piperno im Volsker Gebirge baute die Vorhalle der dortigen Kathedrale laut einer Inschrift, die über deren Einweihung im J. 1183 berichtet. Die Skulpturen dieser Vorhalle mögen ebenfalls von ihm herrühren. Indessen ist die Kirche nach einer zweiten Inschrift im J. 1782 gründlich restaurirt worden.

s. Ricci, Storia dell' Architettura d'Italia I. 550.

U.

Antonio. Die Antonio, Malerfamilie von Messina.

Antonio d'Antonio, der Aelteste von ihnen, malte in der zweiten Hälfte des 13. Jahrh. Für die Kapelle S. Placido in der Kathedrale Messina's verfertigte er 1267 das Bildniss und 1276 das Martyrium des Titularheiligen. Beide Bilder sind bei einem Brande zerstört.

s. (Grano, herausg. von Hackert) Memorie de' pittori Messinesi. Napoli 1792. p. 11. — (Grosso-Cacopardo) Memorie de' pittori Messinesi. p. 1.

Jacobello d'Antonio malte nach Zani im ersten Viertel des 15. Jahrh. Ihm wird das Bild des hl. Thomas von Aquino zugeschrieben, das sich in S. Domenico zu Palermo befindet. Aber es wird auch für andere in Anspruch genommen: von Puccini für Antonello da Messina, von Gallo für Salvatore d'Antonio, von Crowe-Cavalcaselle für Antonello da Saliba (was wol das Richtige). Ein Altarbild in S. Michele zu Messina soll nach Grosso Cacopardo von Jacobello in Gemeinschaft mit Salvatore d'Antonio gemalt worden sein; aber Crowe-Cavalcaselle bezeichnen das Bild als werthlos und verweisen es in das 16. Jahrh. Grosso weiss auch zu berichten, dass Jacobello eine Immaculata für San Bartolomeo in Messina malte, welche, nach Calatro in Calabrien gekommen, an ihrem ersten Platze durch eine Kopie ersetzt worden sei.

s. Die Quellen unter Antonio d'Antonio. — Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in North Italy I. 83. Anm. 2. 112 Anm. 2.

Salvatore d'Antonio war ein Zeitgenosse Jacobello's und soll mit diesem gemeinsam ge-

malt haben. Ein hl. Nikolaus in der Cisterzienserkirche und ein hl. Johannes in S. Spirito zu Messina werden von Grosso als angebliche Werke Salvator's erwähnt. Die beiden Heiligengestalten sind von einer Anzahl kleiner Bildchen umgeben, welche Geschichten aus ihrem Leben enhalten. Eine Madonna, die er für die S. Annunziata in Messina verfertigte, scheint nicht mehr vorhanden zu sein. Von Grosso und den Herausgebern des Vasari wird Salvatore als der Maler des Bildes betrachtet, das den hl. Franziskus darstellt, wie er die Wundenmale empfängt, und das sich in der Kirche S. Francesco zu Messina befindet. Dagegen finden Crowe und Cavalcaselle in diesem Werke die Arbeit eines Nachfolgers des Antonello da Messina.

s. Die Quellen unter Jacobello und Vasari ed. Le Monnier IV. 77.

Salvo oder Salvatore d'Antonio war der Sohn oder Enkel des Antonello da Messina. Seinen ersten Unterricht erhielt er in der Heimat, bis ihn der Ruhm Leonardo's da Vinci nach Norden zog. Aber unterwegs, in Rom, liess er sich von Rafael fesseln und wurde dessen Schüler. Im J. 1511 nach Messina zurückgekehrt, malte er für S. Tommaso den Titularheiligen, der später in die Franziskaner-Kirche kam, nach Grosso seit 1758 verschwand, allein nach Zani noch in unserem Jahrh. in der Kirche S. Maria di Gesù vorhanden war. Das Hauptwerk Salvatore's bewahrt die Sakristei des Domes von Messina. Es stellt den Tod der Maria dar; die Apostel sind um sie versammelt. Unten zwischen einer Taube und einem Rebhuhn auf einem Marmor stehen die Worte: »Salvus de Ant pixit«. Grosso fand in diesem Gemälde alle Anmuth und Hoheit Rafael's, wie er denn der Meinung war, dass in den Galerien Europas viele Bilder den Namen Rafael's trügen, die doch die Werke Salvo's wären. Wahrscheinlich zur Zeit der Pest 1525 ist Salvatore in Messina gestorben.

s. (Grosso-Cacopardo) Memorie de' pitt. Mess. p. 21. — Zani, Enciclopedia.

s. auch Antonello da Messina.

Jansen.

Antonio. Antonio di Jacopo von Sanseverino war um 1295 der Baumeister der neuen grossen Kirche, welche an Stelle der alten S. Caterina zu Sanseverino errichtet wurde. Der Abt des Klosters S. Bonaventura hatte für diesen Zweck von der Familie Smeduzia reiche Geldmittel erhalten. Der Name des Architekten ist in einer Inschrift über einem gemalten Kruzifix im Chore der Kirche erhalten.

s. Ricci, Memorie storiche etc. di Ancona I. 62.

Jansen.

Antonio. Antonio »paternostro«, ein Verfertiger jener aus buntem und Filigranglas gebildeten Knöpfe, die an Schnüren zu Rosenkränzen gereiht wurden, ein Hauptartikel der Fabrikation von Murano. Sein Beiname ist de S. Salvador, er wird so 1308 in einer Urkunde aufgeführt.

s. B. Cecchetti, Sulla storia dell' arte vetraria Muranese. Venezia 1865.

A. Ilg.

Antonio. Antonio Veneziano soll nach einer mündlichen Mittheilung des Cav. Acqua um 1300 eine Tafel in S. Francesco zu Osimo gemalt haben, die mit seinem Namen bezeichnet war, später aber statt dessen mit dem Namen des Perugino versehen wurde. Dieser sonst unbekannte Maler wäre dann nicht mit dem Antonio di Francesco (s. diesen) von Venedig, der gewöhnlich nur Antonio Veneziano genannt wird, zu verwechseln.

s. Lanzi, Storia pittorica. I. 42.

U.

Antonio. Antonio Joannis, Bildhauer in Florenz, arbeitete 1345 mit Benci Cione, Paolo Maj. Joannis und Anderen am Palaste des Podestà in Florenz.

Ein Antonio Joannis aus Bologna kommt als Maler 1398 in Dokumenten von Padua vor.

s. Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der ital. Malerei (Jordan) II. 30. (Luigi Passerini, Pretorio di Firenze). — Moschini, Origine e Vicende etc. di Padova. p. 9.

Jansen.

Antonio. Antonio Vite von Pistoja, ein mittelmässiger Maler aus Starnina's Schule, der (nach dem Guida des Tolomei) einer in Camporecchio ansässigen Familie angehörte, schon 1347 lebte und 1378 im Rathe von Pistoja sass. Dass er der Antonio di Filippo von Pistoja in dem Sieneser Malerverzeichniss von 1428 (bei Milanesi, Doc. Sen. I. 48) sein könne, wie Della Valle und Ciampi gemeint haben, ist jedoch schwerlich anzunehmen. Man lernt ihn in dem Kapitelhause von S. Francesco zu Pistoja kennen, wo er nach der gewöhnlichen Ueberlieferung die von Puccio Capanna angefangene Ausmalung zu Ende führte und schwache Gemälde an der Decke einen weniger tüchtigen Meister erkennen lassen. Ciampi und Tolomei schreiben ihm auch die Fresken in der ehemaligen Kirche S. Antonio, jetzt einem Privathause (Piazza S. Domenico No. 355) zu; doch verrathen die Gemälde des Gewölbes nach Crowe und Cavalcaselle einen schwachen Maler aus Orcagna's Schule, und nur die übrigen Fresken stimmen mit den Deckengemälden von S. Francesco überein. Starnina schickte den Antonio 1403 an seiner Statt nach Pisa, um das Kapitelhaus von S. Niccolò auszumalen, wo Manni noch seinen Namen gelesen haben soll, jetzt aber nichts mehr von ihm übrig ist. Dagegen findet Ciampi die Szenen aus der Passionsgeschichte im dortigen Campo Santo, die Vasari dem Buffalmacco zutheilt, mit seinen Werken übereinstimmend, und auch Andre erkennen wenigstens an, dass sie einem

unbedeutenden Maler des 14. Jahrh. angehören. Endlich malte Antonio in Prato, wo zwar die Fresken im Palazzo dei Ceppi, einer frommen Stiftung, deren Gründer hier von ihm verherrlicht wurde, ganz erloschen sind, dagegen eine Kapelle im Querschiff der Kathedrale noch Fresken in seiner Manier aufzuweisen hat. Diese setzen eine Reihe von Gemälden fort, welche von einem tüchtigern Künstler, vielleicht Starnina selbst, herrühren.

s. Vasari, ed Le Monnier. II. 202. 215. — Schnaase, Gesch. der bild. Künste. V. 481. — Crowe and Cavalcaselle, History of Oil Painting in Italy. I. 495. 498.

Fr. W. Unger.

Antonio. Antonio di Andrea Tafi ist in einem Verzeichniss der Malergilde von S. Luca zu Florenz mit dem J. 1348 eingetragen, und demnach wol eher ein Sohn, als ein Schüler der Andrea Tafi, der schon 1294 starb. Vasari sagt, er sei ein guter Maler gewesen, obgleich er von seinen Werken nichts mehr kannte.

s. Vasari ed. Le Monnier. I. 286. — Gaye, Carteggio etc. II. 37.

U.

Antonio. Antonio di Andreuzzo ist 1370 bei der Malerei im Chore des Doms von Orvieto als ein Gehülfe des Ugolino di Prete Ilario beschäftigt.

s. Della Valle, Storia del duomo di Orvieto. pp. 117. 384. — Luzi, Il Duomo di Orvieto. Firenze 1866. p. 372. — Als Bildhauer, 1350, führt ihn Zani, Encicl. auf.

U.

Antonio. Antonio da Campilione, Baumeister und Bildhauer in Bergamo, war ein Schüler des Giovanni da Campilione daselbst und Gehülfe bei dessen Arbeiten an den Portalen von Sta Maria Maggiore, wie ein 1361 begonnenes Rechnungsbuch dieser Kirche ergibt.

s. Tassi, Vite de' Pitt. etc. Bergamaschi. I. 11.

U.

Antonio. Antonio di Francesco aus Venedig, gen. Antonio Veneziano, Maler in der zweiten Hälfte des 14. Jahrh. Baldinucci will zwar auf Grund urkundlicher Nachrichten behaupten, A. sei Florentiner gewesen und nur wegen seines längeren Aufenthalts in Venedig Venezianer, ebenso aber auch wegen seines längeren Aufenthalts in Siena nach diesem Orte genannt worden. Allein sowol in den Dokumenten über die Malereien im Campo Santo zu Pisa als in den Büchern der Dombaubehörde zu Siena, wo er mit Andrea Vanni 1369 an den Gewölben des Doms malte, heisst er Antonius Francisci de Venetiis. Baldinucci scheint ihn entweder mit Antonius de Florentia oder mit dem Antonio di Francesco dipintore (1407 angeführt in der Florentiner Malerrolle) verwechselt zu haben. — Nicht unbedenklich erscheint die von Crowe und Cavalcaselle ausgesprochene Vermuthung, dass sein Familienname Longhi gewesen sei, weil ein unbedeutendes Gemälde der Brüderschaft S. Niccolò Reale bei S. Francesco in Palermo (das im Charakter seinen Pisaner Werken ähnlich sei) die Bezeichnung trage: Antonio Longhi da Vinexia pinxit 1388.

In Venedig besassen die Maler und Kaufherren Gaddi aus Florenz ein Zweiggeschäft; der jüngere derselben, Agnolo Gaddi, soll sich sogar einige Zeit daselbst aufgehalten haben und übte jedenfalls (nach Crowe und Cavalcaselle) auf dortige Maler auch einen gewissen Einfluss aus. Dass sich Antonio an ihn anschloss und nach Florenz zu ihm in die Lehre ging, berichtet Vasari; es spricht nicht dagegen, wenn beide Männer gleichaltrig waren und wenn Antonio's Werke nicht sowol die Richtung Agnolo Gaddi's als diejenige Giottino's und namentlich des Giovanni da Milano offenbaren. Innerhalb einer und derselben Schule erklären sich oft genug Verschiedenheit und Uebereinstimmung von Kunstweisen aus den Charakteren und Anlagen der einzelnen Künstler. Wie Giovanni da Milano als Schüler Taddeo Gaddi's seine Selbstständigkeit zur Geltung brachte und als Lehrer Agnolo Gaddi's keineswegs seine Eigenart auf diesen übertrug, so hat sich auch der begabte Antonio Veneziano seinem eigenen Genius gemäss entwickelt. Weisen seine Werke auf diejenigen des Giovanni da Milano hin, so mag sich das aus einer angeborenen Verwandtschaft beider Meister erklären.

Nach Vollendung seiner Lehre in Florenz kehrte Antonio, wie Vasari erzählt, nach Venedig zurück, fand hier reichliche Beschäftigung und erhielt sogar den ehrenvollen Auftrag, die eine Wand der Sala del Consiglio zu malen. Allein Gehässigkeit und Neid seiner venezianischen Kollegen vertrieben ihn bald und für immer aus seiner Heimat. Vasari berichtet dann weiter von Malereien, die er darauf in Florenz ausgeführt habe (im Kloster S. Spirito, in S. Antonio al ponte alla Carraia und in S. Stefano am Ponte Vecchio). Von allen diesen Gemälden ist Nichts erhalten. Vasari rühmte daran die ungemeine Sorgfalt und Feinheit der Ausführung, die bedeutsame Charakteristik, die Naturtreue und das unmittelbar ergreifende Leben. Muss man von diesen Lobsprüchen auch Manches abziehen, so zeigen doch noch erhaltene Bilder des Meisters ähnliche Eigenschaften. Namentlich aber wurden Federzeichnungen von ihm (zu den Fresken in S. Spirito zu Florenz), die in Vasari's Besitz waren, von diesem als die besten ihrer Zeit gepriesen. Im J. 1370 war Antonio in Siena und malte hier in Gemeinschaft mit Maestro Andrea di Vanni am Gewölbe des Domes. Vier Jahre später begegnen wir ihm in Florenz, wo sein Name in der Liste der dortigen Barbier- und Chirurgengilde (die zugleich diejenige der Maler war) erscheint. Mindestens seit dem Jahre 1385 aber befand er sich in Pisa. Hier erhielt er am 10. April 1386 durch den Operaio 135 Goldgulden für drei Bilder aus dem

Leben des hl. Rainer oder Raniero bezahlt, die er im Campo Santo angefertigt hatte und von denen jedes auf 70 Gulden geschätzt worden war. Das erste Gemälde stellt den Heiligen dar, wie er sich aus dem gelobten Lande zur Heimkehr nach Pisa einschifft, sowie seine Ankunft in der Heimat: dort sieht man noch die Hafenstadt, auf dem Meere schwimmt das Boot und in der Höhe erscheint Christus in der Glorie. Dieser Theil des Gemäldes hat sehr gelitten: der Kopf des Heiligen ist zerstört und alle Figuren bis auf die einzige neben S. Raniero sind übermalt. Den ersten Theil des Gemäldes trennt ein am Ufer sitzender Schiffer vom zweiten. Auf diesem aber werden zwei Szenen dargestellt: die Geschichte vom betrügerischen Wirth und die gastliche Bewirthung des Heiligen bei den Dominikanern von Pisa. Dort, wo S. Raniero in seinem Gewande das Wasser von dem Weine scheidet und den Teufel in Katzengestalt auf dem Feste zeigt, herrscht Aufregung, Entsetzen und Bewunderung; hier unter der Pfeilerhalle vor dem stillen Kloster waltet ein freundlich gelassenes Behagen. — Auch das zweite Gemälde vergegenwärtigt zwei verschiedene Ereignisse. Zuerst die Ausstellung des Leichnams des Heiligen in S. Vito; links steht eine Gruppe Leidtragender, am Kopfende Klerus und Volk; rechts drückt ein Jünger die Hand des Meisters an seine Lippen und lässt sich ein greiser Bruder von einem rüstigen Genossen heranführen, noch einmal das Antlitz des Verewigten zu schauen. Vorn legt eine alte Mutter ihre wassersüchtige Tochter nieder, damit sie durch den wunderwirkenden Todten geheilt werde. Ueber den Häusern und dem Kirchthurm im Hintergrunde wird endlich der Verklärte von vier Engeln zum Himmel getragen. Auf der anderen Seite des Gemäldes erfolgt die Uebertragung des Todten aus S. Vito nach der Kathedrale unter grosser Begleitung. — Das dritte Gemälde besteht wieder aus zwei Haupttheilen, die aber beide sehr gelitten haben: die Ausstellung des Todten unter einem Baldachin in der Kathedrale, wobei an Kranken allerlei Wunder geschehen, und die Wunderwirkung des Heiligen nach seinem Tode an denen, die ihn gläubig anrufen.

Die Charakteristik des Meisters, die Vasari schon bei jenen verlorenen Bildern andeutete, bestätigt sich durchaus an den Fresken des Campo Santo, soweit diese noch, insbesondere mit Hülfe der Abbildungen von Lasinio, beurtheilt werden können. Mit aufmerksamem Auge und sicherer Hand folgt Antonio überall bis in alle Einzelheiten der Natur selber. Die nackten Körper zeigen ein überraschendes anatomisches Verständniss, und an Kranken wird die Art ihrer Leiden und Gebrechen auf das bestimmteste dargestellt. Vollendete Kindergestalten wurden erst von der späteren Renaissance geschaffen, aber sonst weiss Antonio die verschiedenen Alter, Beschäftigungen und Charaktere treffend zu schildern. Viele seiner Figuren sind ohne Zweifel Porträts (darunter auch der Ueberlieferung nach das seinige). Allein bei allem Realismus liebte er doch nach Vasari gerade das Zarte und Anmuthige, und in der Charakteristik erhob er sich bis zu edler Würde. — Seinem Wesen getreu stilisirt Antonio viel weniger seine Gewänder, als dass er sie nach der Wirklichkeit bildete. Er unterscheidet selbst verschiedene Stoffe. Aber seine Bekleidung lässt nicht nur die Formen der Körper noch zur Geltung kommen, sondern gibt auch den Gestalten etwas Schlankes. Die Architekturen Antonio's sind klar und bestimmt; in der Perspektive hat er für seine Zeit Ausserordentliches geleistet. Ueberall führt er mit Feinheit und Sorgfalt aus. Vasari rühmt von seinen Fresken, dass nirgends Retuschen a secco vorkamen, und letzteres haben auch Crowe und Cavalcaselle noch erkennen können. — Der Stil der Darstellungen muss, wenn gleich die Ansichten darüber getheilt sind, für toskanisch gelten, wie denn auch Schnaase die Zeichnung giottesk findet, doch mit dem der späteren Zeit entsprechenden Streben nach grösserer Rundung. Antonio bildet so einen der Vorläufer für die Entwickelung, welche sich in den Malereien der Kapelle Brancacci in Del Carmine zu Florenz kundgibt. Daher ist an sich nicht unwahrscheinlich, was Vasari noch berichtet, dass A. der Lehrer des Gherardo Starnina und des Paolo Uccello gewesen. Dass durch ihn ein gewisser Zug des venezianischen Geistes nach Florenz gekommen und zur Hebung der dortigen Schule beigetragen hätte, wäre nicht undenkbar. Denn die Auffrischung der verfallenden Florentiner Schule unter den späteren Nachfolgern des Giotto scheint überhaupt auf Einwirkungen zu beruhen, die theils von Siena, theils von Oberitalien ausgingen (*Unger*).

Eine gleichfalls noch 1386 für die Orgelkapelle des Domes in Pisa gemalte Altartafel ist untergegangen. — Auch noch im J. 1387 war der Meister im Campo Santo beschäftigt, namentlich mit der Restauration oder Vollendung der Fresken älterer Zeit. Hölle, Fegefeuer und Paradies wurden von ihm umrahmt, wobei er dann mit zwei Gehilfen für 4 Tage Arbeit 65 Lire und 13 Denare bekam. Bedeutende Ergänzungen oder Ausbesserungen machte er an dem Werke Pietro Lorenzetti's, an den Anachoreten in der Thebais. Hier sind von seiner Hand der Leichnam des Onofrio und die Gestalt des Pafnuzio, ferner der Beato Giovanni Gambacorti zwischen zwei schwebenden Engeln und unmittelbar darüber die Gruppe von vier Einsiedlern, welche besonders lebenswahr erscheinen. Uebrigens schloss sich Antonio bei diesen Malereien so getreu als möglich an Lorenzetti's Weise an.

Nach Vasari kehrte Antonio von Pisa nach Florenz zurück und malte hier für Giovanni degli Agli in Nuovoli vor Porta Prato ein Tabernakel, das Bottari vergebens suchte, von

dem aber Crowe und Cavalcaselle wenigstens noch einen Theil im Besitze der Panciatichi, freilich in einem äusserst verwahrlosten Zustande wieder vorfanden (Kreuzabnahme Christi; dann noch Reste vom jüngsten Gericht und von der Himmelfahrt Mariä; in der Bogenwölbung Christus segnend zwischen den vier Evangelisten). Andere Werke, die damals A. noch zu Florenz malte, sind zu Grunde gegangen.

Antonio, so erzählt Vasari, gab zuletzt die Malerei auf und beschäftigte sich damit Heilkräuter aufzusuchen und zu destilliren. Geraume Zeit lebte er noch der Arzneikunst und starb an einem Magenleiden oder an der Pest, von der er andere zu heilen bemüht gewesen. In der ersten Ausgabe seines Werkes theilte Vasari folgendes seine zwiefache Thätigkeit rühmende Epitaph mit:

Annis qui fueram pictor iuvenilibus, artis
Me medicae reliquo tempore caepit amor.
Natura invidit dum certo coloribus illi,
Atque hominum multis fata retardo medens.
Id pictus paries Pisis testatur, et illi
Saepe quibus vitae tempora restitui.

Crowe und Cavalcaselle sind noch der Ansicht, dass Antonio die Deckenfresken in der Kapelle de'Spagnuoli bei S. Maria Novella gemalt hat, und finden auch in der Kreuzabnahme, welche der Amerikaner Jerris zu Florenz besitzt, die »Eigenschaften« seiner Kunst.

s. Vasari ed Le Monnier. II. 171—177. — Baldinucci, Opere. IV. 376. — Milanesi, Documenti Senesi. I. 305. — Ciampi, Notizie sul Campo Santo di Pisa. p. 151 und passim. — Rosini, Descrizione delle Pitture del Campo Santo, Pisa 1816. pp. 80—98. — Förster, Beiträge. p. 117. — Rosini, Storia della Pitt. Ital. II. 177. 289. — Crowe u. Cavalcaselle, Gesch. der ital. Malerei. I. 328. II. 56—68. — Schnaase, Geschichte der bild. Künste. VII. 464. 483. — Bernasconi, Studi etc. pp. 9—26. — Vergl. über die Farbengebung Ersch und Gruber, Encyklopaedie. Sect. I. LXXXV. 62. —

Bildniss des Künstlers in Holzschn. in den Ausgaben des Vasari; ed. Le Monnier II. 171.

Abbildungen der Malereien im Campo Santo in: Carlo Lasinio, Pitture a Fresko del Campo Santo di Pisa. Firenze 1810. Mit 41 Taf. qu. Fol. Auch in: Pitture a Fresco del Campo Santo di Pisa, disegnate ed incise da Giuseppe Rossi e da G. P. Lasinio figlio. 44 Taf. in 4 Theilen. Firenze 1832—1838. qu. Fol.

Jansen und Fr. W. Unger.

Antonio. Antonio da Ferrara schnitzte ein Kruzifix in Holz 1387 für die Kathedrale zu Ferrara. Das Werk stand lange auf hohem Architrav am Hauptaltar, bis es 1453 durch ein anderes von Bronze ersetzt wurde und in die Sakristei kam, wo es noch gegenwärtig aufbewahrt wird.

s. Cittadella, Notizie relative a Ferrara. p. 48.

Jansen.

Antonio. Antonio del Mezzano aus Piacenza war ein ausgezeichneter Goldschmied des 14. Jahrh. Für die Kathedrale seiner Vaterstadt fertigte er ein kostbares Kreuz, an dem er 28 Jahre, von 1388 bis 1416 arbeitete. Es war von Silber und vergoldet, reich verziert mit Ornamenten, Basreliefs, kleinen Statuen, Schmelzwerk und an derem Schmuck. Man rühmte daran den Geschmack des Künstlers, die mühsame Sorgfalt der Ausführung. Eine Inschrift hiess: »Hec act . maj . eccl . plac . facta . per . Anton. de Mezzano MCCCCXVI.« Das Werk war 3 bis 4 Fuss hoch. Im Revolutionsjahre 1798 wurde es in die Münze zum Einschmelzen geschickt. Der Kanonikus Boselli rettete einige Fragmente, eine kleine Statuette und einige Plättchen, die er für den Metallwerth erhielt.

s. Cicognara, Storia della Scultura. II. 187.

Jansen.

Antonio. Antonio Vincenzi oder di Vincenzo, Maurermeister zu Bologna. Er erhielt, als die Sechshundert am 20. Okt. 1388 den Bau von S. Petronio beschlossen, den Auftrag, die Risse dazu zu zeichnen; nachdem dieselben genehmigt waren, musste er 1390 ein Modell darnach aus Stein und Gyps im Maßstabe von $^1/_{12}$ der wirklichen Grösse im Hause des Giacomo Pepoli aufstellen. Am 7. Juli desselben Jahres wurde feierlich der Grundstein gelegt, aber erst 1392 ernannte man Antonio förmlich zum Obermeister des Baues. Antonius war nur Maurermeister (Magister Antonius quondam Vincentii murator civis Bononiae heisst er in einer Inschrift von 1392 bei Zani, Enciclop. I. II. 296). Doch war er auch sonst in Angelegenheiten der Stadt angesehen. Er war unter den Reformatoren des Staats, und 1396 unter den Gesandten, welche die Stadt an die Republik Venedig schickte. Dennoch ist nicht er, sondern der als Architekt berühmte Serviten-General Fra Andrea Manfredi von Faenza (s. diesen) für den eigentlichen Erfinder des grossartigen Planes zu halten; denn Antonio war angewiesen, sowol die Zeichnung, als das Modell nach der Anweisung und unter der Leitung des letzteren auszuführen. Etwas Auffallendes hat die Nachricht, dass er der Baukasse auf besondere Bitte den fünften Theil von seinem Lohn für das Modell erliess. Das letztere wurde indess schon 1406 eingerissen und von Jacopo di Paoli Avanzi durch ein kleineres von 10 Fuss Länge aus Holz und Papier ersetzt. Die Veranlassung dazu lag vielleicht nicht in beabsichtigten Aenderungen, sondern darin, dass damals die Herrschaft der Stadt von der Familie Pepoli, die sich im Besitz des ersten Modells befand, auf die Familie der Bentivogli übergegangen war. Das jetzt noch vorhandene ist ein viel jüngeres und mit dem Namen des Arduino Arriguzzi (s. diesen) bezeichnet, was Vasari zu dem Irrthum veranlasst hat, einem Arduino den ursprünglichen Plan von S. Petronio zuzuschreiben.

Dieser Bau, der die alte im J. 1211 errichtete unansehnliche Kirche durch eine würdigere er-

setzen sollte, war sehr grossartig angelegt. Die Kirche sollte ein Kreuz bilden von 608′ Länge und 436′ Breite, mit einer achteckigen Kuppel in der Mitte von 110′ Durchmesser; den drei Eingängen an der Fronte und den Enden der Kreuzschiffe sollten weitläufige Vorhöfe entsprechen. Um den Raum für diese Anlage zu gewinnen, mussten ausser vielen anderen Gebäuden acht Kirchen niedergerissen werden, von denen einige Pfarrkirchen waren. Man begann daher mit dem Bau der Seitenkapellen, auf die man die Titel jener Kirchen übertrug, und schon 1393 waren vier derselben vollendet, so dass man in ihnen am Feste des hl. Petronius mit grosser Feierlichkeit die erste Messe lesen konnte (Muzzi, Ann. di Bol. III. 569). Um diese Zeit begann man auch mit der Verzierung der Fassade (s. den Art. Bonafuti). Dann aber scheint eine Stockung im Bau dadurch eingetreten zu sein, dass der Kardinal Legat Cossa (nachmals Papst Johann XXIII.) den Vorrath von Marmorblöcken abhanden brachte und wahrscheinlich zu dem 1404 begonnenen Bau des Kastells Galiera verwandte. Erst Papst Martin V. (1417—1431) ertheilte die Erlaubniss zum Abreissen der Kirchen, von denen bislang bloss drei dem neuen Bau Platz gemacht hatten. Drei andere stehen aber noch heute, da nur der Bau des Schiffes ausgeführt und mit einer halbkreisförmigen Chornische geschlossen ist. Das Mittelschiff erhielt sogar erst 1588 sein Gewölbe (s. den Art. Terribilia), und erst nach 1647 soll es durch eine neue Wölbung auf die jetzige Höhe von 118′ gebracht sein.

Dieser gothische Bau folgte in manchen Beziehungen dem System des Florentiner Doms, mit quadratischen Gewölben des Mittelschiffs und entsprechenden länglichen Gewölben der Seitenschiffe, und kreisrunden Oberlichtern. Die letzteren wiederholen sich in den Seitenschiffen. Neu waren aber die quadraten Kapellen, deren zwei jedem Gewölbfelde der Seitenschiffe entsprechen. Jede Kapelle ist durch zwei zweitheilige Maßwerkfenster und eine kleine Rose erleuchtet. Die Verbindung der Pfeiler, und namentlich auch die Eingänge der Kapellen sind sämmtlich spitzbogig. Das Ganze bildet eins der interessantesten gothischen Bauwerke Italien's, im Innern durch die Höhe, den erweiterten Blick in die Kapellen, die schlankeren Bögen und die geringere Mauermasse luftiger und mächtiger wirkend, für die Aussenansicht belebter, als der Florentiner Dom. Das Detail ist jedoch weniger schön. als in diesem, namentlich sind die Kapitelle der Pfeiler auffallend hoch. Dennoch erscheint der Bau mit seinen nur gemalten Gewölbrippen und seinen dürftigen zwischen den Kapellen aufsteigenden Strebepfeilern schwerfällig und nüchtern gegen deutsche und französische Bauten.

s. Ricci, Storia dell' Archit. d'Italia, II. 285. — — Lübke, Gesch. der Architektur. 5. Aufl. pp. 610. 611. — Schnaase, Gesch. der bild. Künste. VII. 202. — Il Bolognese istruito. Bol. 1850. p. 35. — Nohl, Tagebuch. p. 329.

Fr. W. Unger.

Antonio. Antonio dal Santo malte wahrscheinlich gegen Ende des 14. Jahrh. in Padua. Aussen an einem kleinen Thurme der Umfassungsmauer der Stadt war ein Muttergottesbild von seiner Hand. Im J. 1450 bemerkten die Gläubigen zum ersten Male, dass dasselbe Wunder that. Darum wurde die Kirche Torresino der S. Maria del Pianta errichtet, und jenes Bild der Schmerzensmutter sorgfältig von der Mauer losgelöst und am Hauptaltar in der Mitte des neuen Tempels aufgestellt.

s. Brandolese, Pitture di Padova. p. 78. — Moschini, Guida di Padova. p. 165.

Jansen.

Antonio. Antonio da Padova, Maler am Ende des 14. und im Anfang des 15. Jahrh. Nach dem Anonymus des Morelli verfertigte er in Gemeinschaft mit Giovanni von Padua die Malereien des Baptisterium am Dome zu Padua. Der genannte Gewährsmann will auf einem Steine innerhalb der Kirche und zwar über der Thüre, die in's Kloster führt, folgende Inschrift gelesen haben: »Opus Joannis et Antonii de Padova.« Hieraus hat man geschlossen, dass nur die Werke innerhalb des Baptisteriums von der Hand der beiden Meister gemacht sind, während die jetzt längst zerstörten Aussenmalereien dem Giusto von Padova zugewiesen werden, dessen Vasari allein gedenkt. Die Arbeiten Antonio's und Giovanni's haben durch Restaurationen sehr gelitten. Oben in der Kuppel erscheint Gott Vater inmitten zahlloser Engel und Heiligen; es ist das Paradies. An den Wänden dagegen sieht man Geschichten des Alten und Neuen Testamentes und namentlich Szenen aus der Offenbarung Johannis. Im Charakter diesen Malereien durchaus entsprechend fand der Anonymus diejenigen, welche die Kapelle der Apostel Filippo und Giacomo in der Kirche S. Antonio erfüllen. Es sind Geschichten dieser Apostel, Geschichten Christi und des Beato Luca Belludi. Nach Vasari aber sollen auch sie von Giusto aus Padua gemalt worden sein.

Crowe und Cavalcaselle stimmen beide Male Vasari zu und wollen Antonio und Giovanni höchstens unter die Zahl derjenigen Künstler rechnen, welche im Salone des Palazzo della Ragione gearbeitet haben. s. auch Joannes de Padua.

Moschini erwähnt eines Antonio da Padova, mit Beinamen Zucconi, der zusammen mit Jacopo 1423 eine Einrahmung um jenes Madonnenbild im Dome malte, das von der Hand des Evangelisten Lucas sein soll. Vielleicht ist dies derselbe Antonio da Padova, der 1434 gemeinsam mit Filippo Lippi in der Kapelle des Palazzo del Podestà malte und dessen unter Antonio da Forlì zu gedenken ist. In Dokumenten

bei Cittadella begegnen wir einem dritten Antonio da Padova genau aus derselben Zeit, dessen Sohn, Maler Titolivio, 1453 und 1473 vorkommt.

s. Morelli, Notizia di un Anonymo. pp. 7. 28. — Moschini, Origine e vicende u. s. w. di Padova. pp. 11. 21. — Gonzati, La Basilica di S. Antonio. I. 235. — Cittadella, Notizie relative a Ferrara. pp. 566. 583. — Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der ital. Mal. (Jordan) II. 410. 411.

Jansen.

Antonio. Antonio da Pandino, ein Bruder des Stefano da Pandino, war ein trefflicher Bildhauer und Maler in Mailand. Er arbeitete 1399 bei dem dortigen Dombau für 6 Gulden monatlich, und führte 1416 für die Karthause bei Pavia einige schöne Glasgemälde aus.

s. Nava, Memorie e Documenti etc. p. 186.

U.

Antonio. Antonio della Mea in Florenz war 1400 als Bildhauer im Dom von Orvieto beschäftigt und half 1402 dem Pietro di Giovanni (s. diesen) bei dem Taufbecken.

s. Della Valle, Storia del Duomo di Orvieto. pp. 120. 382.

U.

Antonio. Antonio Guarnerino, Maler von Padua, war in Verona bei der Ausschmückung der Zimmer im alten Kastel und dem Rathspalaste, damals la Corte degli Scaligeri genannt, beschäftigt, welche zur Wohnung des Francesco von Carrara bestimmt waren, der im Mai 1404 seinen Einzug in Verona hielt.

s. (Carli) Istoria di Verona VI. 116.

U.

Antonio. Antonio di Piero del Vagliente, Goldschmied in Florenz, verfertigte 1405 für die Kaufmanns-Innung ein silbernes und vergoldetes Reliquiarium für den Arm des hl. Philipp, das mit 350 Gulden bezahlt wurde.

s. Labarte, Les Arts somptuaires. II. 496.

U.

Antonio. Antonio di Banco aus Florenz war 1406 als Bildhauer am Dome seiner Vaterstadt beschäftigt. Sein Sohn und Schüler ist Nanni, für dessen Meister Donatello irrthümlich gehalten wurde. Beide arbeiteten 1408 mit ihrem Meister Niccolò di Piero de' Lamberti, gen. Pela, an der noch erhaltenen Einfassung der Domthüre gegen die Via de' Servi.

s. Vasari, ed. Le Monnier. III. 55. n. 2. — Semper in: Jahrbücher für Kunstwissenschaft. III. 26.

Notiz von Unger.

Jansen.

Antonio. Antonio di Domenico, sowie Antonio di Tommaso, halfen als Bildhauer in Florenz dem Lorenzo Ghiberti bei Ausführung der Bronzethüren von S. Giovanni.

s. Vasari, ed. Le Monnier. III. 129.

Jansen.

Antonio. Antonio da Trevigi, Maler im Anfange des 15. Jahrh. Für S. Niccolò in Trevigi malte er den hl. Christophorus mit dem Christkinde in kolossaler Grösse: seine Höhe betrug 31 Fuss, seine Schulterbreite $8^1/_2$. Ein Martyrium des hl. Petrus verfertigte er 1414 für die damals gegründete Confraternità de' Nobili.

s. Zanotto, Pittura Veneziana. p. 64, nach den Registern des Archivs von S. Niccolò in Trevigi. — Federici, Memorie Trevigiane etc. I. 200.

Jansen.

Antonio. Antonio da Verzelli gehörte zu den Architekten, die sich um 1420 von der Eifersucht, Missgunst oder Vordringlichkeit Florentiner Bürger dazu bestimmen liessen, durch Anfertigung von Modellen mit dem grossen Filippo Brunelleschi in Konkurrenz zu treten.

s. Vasari, ed. Le Monnier. III. 218.

Jansen.

Antonio. Antonio di Ser Nadda wurde 1428 in die Malergilde Siena's eingeschrieben. 1448 malte er für 18 Lire vier Historien des hl. Nikolaus. 1450—51 verdingte er sich auf ein Jahr bei Mariano im Dienste der Dombauverwaltung. Die letztere lieferte Farben, Geld, Gerüste u. s. w. und Antonio malte tagtäglich Figuren und andere Sachen, wofür er denn jährlich 50 Gulden bekam.

s. Milanesi, Documenti Senesi. II. 282. 283.

Jansen.

Antonio. Antonio di maestro Simone, Maler in Siena, ist 1428 in der Malerrolle verzeichnet, malte 1464 eine Loggia für Pietro di Giovanni Trecerchi und lebte noch 1471. Doch erklärte er schon 1467, dass er 70 Jahr alt, schwach und blind sei und mit seiner kränklichen Frau fast von Almosen lebe.

s. Milanesi, Documenti Senesi. I. 48. II. 327. 329. 336.

U.

Antonio. Antonio di Giovanni von Siena. An dem Hochaltar in S. Antonio zu Padua liest man auf der Bronzetafel mit der Geschichte von dem hl. Antonius und dem Geizhalse zwei Inschriften, die man auf die mit dem Guss dieser Tafel unter Donatello beschäftigten Meister bezieht. Die eine lautet: S ANT DI GIO DE SE E SVORV, was gedeutet wird: Ser Antonio di Giovanni de Senis et suorum.

s. Gonzati, Basilica di S. Antonio di Padova. I. 149.

U.

Antonio. Antonio Alberti (di Alberto) oder Antonio da Ferrara, Maler von Ferrara um die Mitte des 15. Jahrh. Vasari erwähnt ihn als einen Schüler des Agnolo Gaddi, der in S. Francesco zu Urbino und in Città di Castello viele schöne Werke gefertigt habe; auch Borghini gedenkt seiner. Dieser Antonio soll derselbe sein, der zwischen 1464 und 1465 unter dem Namen Antonio Alberti seine Tochter Calliope an Bartolommeo, Vater des bekannten Malers Timoteo Viti, verheiratete. Doch ist zu bedenken, dass der Schüler des Agnolo Gaddi bei dessen Tod

im J. 1396 wenigstens ein Jüngling von 18 Jahren, also etwa um 1378 geboren sein musste, während von dem obigen Meister kein früheres bezeichnetes Werk als von 1439 erhalten ist und er seine Tochter erst 25 Jahre später, also etwa in seinem 87. Jahre, verheiratete. Daher ist wol anzunehmen, dass, wenn wir es hier nur mit Einem Meister zu thun haben, Antonio von Ferrara nur insofern zu den Schülern des Agnolo zu zählen ist, als er sich nach dessen Werken gebildet hat, ohne von ihm direkte Unterweisung empfangen zu haben. Diese Vermuthung bestätigt in der That das schon gedachte erhaltene Werk des Meisters, sofern es von dem Einfluss Gaddi's und der Schule Giotto's überhaupt nur schwache Spuren zeigt. Es ist eine grosse Altartafel in verschiedenen Abtheilungen, welche jetzt getrennt in der Sakristei von S. Bernardino bei Urbino aufbewahrt wird: Die Jungfrau mit dem auf ihrem Schooße schlafenden Kinde zwischen den hh. Petrus, Paulus, Ludwig von Toulouse, Johannes dem Täufer und Hieronymus (ganze fast lebensgrosse Figuren); in der oberen Reihe sechs andere Heilige in Halbfiguren: das Mittelstück mit der Bezeichnung: 1439 Antonius de Ferrairia. Diesem Bilde nach zu schliessen hat A. das Gepräge der florentinischen Kunst, wenn er es in der Jugend gehabt hat, fast ganz verloren, oder er ist niemals in Florenz gewesen. Er erscheint hier halb als Realist, halb in alter Ueberlieferung befangen. Die Jungfrau hat ein breites Gesicht von jener Feierlichkeit, die den älteren Schulen eigenthümlich ist; sie trägt ein übermässig und knitterig gefaltetes Gewand, in dessen reichen Saum Schriftstellen eingestickt sind. Das Kind auf ihrem Schooße ist sehr hässlich, die Figuren der Heiligen von breiten kurzen Formen mit ausdruckslosen Köpfen und hölzernen Stellungen. Dem entsprechend ist die Färbung flach und roh.

So ist das Bild von Interesse nur als das Werk eines Malers von Ferrara zu jener Zeit, deren Kennzeichen in anderen Gemälden wiederkehren, welche sich, wie Vasari ganz richtig bemerkt, zu Urbino und Ferrara finden. Diese Malereien sind:

1) In S. Maria della Nunziata extra muros bei Urbino: Ueberreste eines verkündigenden Engels, zum Theil durch einen Altar verdeckt; von warmer Färbung und die Gestalt nicht ungefällig.

2) In der Kapelle Bolognini in S. Petronio zu Bologna eine Reihe von Mönchen, Bischöfen und anderen Heiligen an den Pilastern und Gewölben, an den Wänden Szenen aus der Leidensgeschichte, Darstellungen des Paradieses und der Hölle (wobei der Erzengel Michael auffallend an den eben erwähnten verkündigenden Engel erinnert). Diese Malereien werden von Vasari dem Florentiner Buffalmacco zugeschrieben, können aber erst nach dem Tode dieses Künstlers (der unter dem J. 1351 in der Florentiner Malerrolle eingetragen ist) entstanden sein, da sie in Folge letztwilliger Verfügung eines Bartolommeo della Seta nach 1408 ausgeführt worden. Doch sind im Paradiese manche Figuren von guten Verhältnissen und Köpfe von einer gewissen Kraft des Ausdrucks.

3) In dem inneren Chor von S. Antonio Abate zu Ferrara Freskogemälde der Jungfrau, welche dem Kinde die Brust reicht, zwischen drei Heiligen und einem Engel mit der Waage, aus dem J. 1433, wie die Inschrift zeigt: Hoc opus fecit fieri soror Agnetis de Fontana MCCCCXXXIII.

4) In der Sammlung Saroli zu Ferrara früher ebenfalls in S. Antonio Abate daselbst sechs kleine Halbfiguren von Heiligen, sehr beschädigt und fälschlich dem Giotto zugeschrieben.

Was die Geschichtschreiber von Ferrara Näheres über den Meister berichten, stimmt zum Theil mit dieser Thätigkeit Antonio's an verschiedenen Orten, von der uns Werke hinterlassen sind, überein; nur dass sie darnach ihre Nachrichten gebildet und den Rest zur Verknüpfung derselben hinzugefügt zu haben scheint. Sie melden: Antonio sei nach dem Tode Gaddi's von Florenz (wo er aber wie bemerkt gar nicht gewesen ist) zunächst nach Urbino gekommen und habe dort in S. Francesco gemalt; dann nach Città di Castello gerufen, sei er daselbst längere Zeit thätig gewesen. In seine Vaterstadt zurückgekehrt habe er in dem Palast der Fürsten von Ferrara (später Universität) grosse Wandmalereien ausgeführt. Die letztere Angabe ist richtig, und die Thatsache, dass dem Meister solche Arbeiten übertragen wurden, bezeugt, dass er damals in nicht gewöhnlichem Ansehen stand, wenn er gleich über das Mittelmässige nicht hinausgekommen ist. Aber Nichts von diesen Malereien, die bald nach 1438 fielen und ein interessantes Ereigniss der Zeit darstellten, hat sich erhalten. Ihr Gegenstand war die Union der griechischen mit der lateinischen Kirche, die damals von dem byzantinischen Kaiser, Johannes VII. Palaelogos, auf dem nach Ferrara berufenen Konzil, dem auch Papst Eugen IV. beiwohnte, lebhaft angestrebt wurde; auf dem Bilde hat A. nebst den vornehmsten Mitgliedern desselben auch den Papst und den Kaiser dargestellt. Auf den übrigen Wänden malte er die Glorie des Paradieses mit den himmlischen Heerschaaren (daher der Palast auch Palazzo del Paradiso genannt wurde); Cittadella sah noch 1780 Reste davon, bis auch dieses Gemach bald darauf zerstört wurde, nachdem schon 1683 die anderen Malereien übertüncht worden waren. — Längere Zeit hat sich dann der Meister in Bologna aufgehalten, wo er ja auch seine Tochter vermälte. Als sein Todesjahr gibt Baruffaldi fälschlich 1450 an; er starb

jedenfalls erst nach 1465, nach der Verheiratung seiner Tochter Calliope.

Alles in Allem genommen ist die Kunstweise des Meisters in jener Mischung des umbrischen Stils mit Einflüssen aus der Schule Giotto's befangen, welche den Malern von Bologna um 1400 eigen war und auch die ältere Schule von Ferrara kennzeichnet, bis dieselbe im 15. Jahrh. eine eigene Bedeutung gewann.

Scalabrini zählt noch einige Bilder von ihm auf, die längst verschollen sind. Das Bild in S. Francesco in Urbino, hl. Jungfrau mit dem Kinde, soll bezeichnet gewesen sein: ANTONIUS DE FERRARIA. P. MCCCCXXX. — Nicht von ihm aber, wie Einige meinten, sondern von einem älteren

Antonio da Ferrara, der nach Cittadella um 1380 blühte, war das Gemälde am Hauptaltar in der Kathedrale zu Ferrara, das 1394 vollendet gewesen sein soll.

Hingegen ist die Existenz eines dritten Antonio da Ferrara, welcher der Jüngere genannt wurde, durch Nichts beglaubigt und beruht nur auf einer Verwechslung mit Antonio Alberti.

s. Vasari, ed. Le Monnier. II. 53. VII. 155. — Scalabrini, Chiese di Ferrara. p. 399. — Cittadella, Catalogo Istorico etc. I. 29—43. — Baruffaldi, Vite dei Pittori etc. Ferraresi. I. 58—62. — Pungileoni, Elogio Storico di Timoteo Viti. Urbino 1835. p. 1. — Lamo, Graticola di Bologna. Neue Ausg. Nota zu p. 39.

* *Crowe und Cavalcaselle.*

Antonio. Antonio di Pietro di Briosso aus Mailand war Bildhauer um die Mitte des 15. Jahrh. Er übernahm 1442 die Vollendung der Thüren von S. Petronio in Bologna, welche Giacomo della Quercia begonnen hatte und die auszuführen dessen Bruder Priamo verhindert war. Mit Genehmigung des Senates von Bologna und der Baudirektion von S. Petronio übertrug Priamo das Werk an Antonio, behielt aber jegliche Verantwortung.

s. Milanesi, Documenti Senesi. II. 210.

Jansen.

Antonio. Antonio di Cristoforo, Bildhauer aus Florenz, arbeitete schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrh. Brunelleschi war sein Lehrer. Im J. 1443 wurde der Beschluss gefasst, dem Marchese Niccolò d'Este von Ferrara († 1441) ein Reiterstandbild in Erz zu errichten. Bereits den 27. Nov. 1444 waren zwei Modelle fertig, das eine von Antonio und das andere von Niccolò di Giovanni Baroncelli, der ebenfalls Florentiner und Schüler des Brunelleschi war. Das Schiedsgericht fand beide in Beziehung auf Aehnlichkeit und künstlerische Ausführung vortrefflich. Der Fürst ordnete Abstimmung an. Für Antonio entschieden 6 weisse Bohnen gegen die 5 schwarzen, welche Niccolò zufielen. Allein beide Künstler scheinen sich doch derart in die Arbeit getheilt zu haben, dass Antonio den Reiter und Niccolò das Pferd machte, wonach er dann den Beinamen del Cavallo erhielt. Die Steinarbeiten überkamen die Florentiner Meo di Ceccho und Baccio de Netti sowie der Padovaner Lazaro. Michele vergoldete zuletzt Pferd und Reiter. Das Monument wurde über zwei Säulen auf dem Platze vor der Kathedrale Ferrara's den 2. Juni 1451 aufgestellt; seit den Zeiten Justinian's das erste Mal, dass eine Reiterstatue im Freien und nicht in oder an einer Kirche ihren Platz erhielt. — Schon 1450 hielt sich Antonio in Venedig auf, als ihn der Bischof und einige vornehme Bürger Ferrara's einluden, mehrere Bronzefiguren anzufertigen. Allein man wurde mit ihm nicht einig und Niccolò Baroncelli erhielt den Auftrag. Auffallend erscheint es, dass diesem am 1. Sept. 1451 auch die Ausführung der sitzenden Bronzestatue des Herzogs Borso d'Este anvertraut wurde. Dieses Werk sowol als dasjenige Antonio's wurden bei der Revolution 1796 zerstört, nachdem sie 1472 ihren ersten Platz verlassen hatten und an den Haupteingang des herzoglichen Schlosses gebracht worden waren. Die Reiterstatue kennen wir nur aus einer Beschreibung. Niccolò d'Este, das Markgrafenbarett auf dem Haupte, war mit einem Wamse angethan und darüber mit einem Mantel, dessen Kapuze über die Schultern herabhing. Von Antonio's Hand ist noch eine Terrakottafigur erhalten, eine sitzende Madonna mit dem Christuskinde. Ausgeführt im J. 1451, befindet sie sich gegenwärtig auf dem Durchgange von der Sakristei nach dem Innern der Kathedrale Ferrara's.

s. Cittadella, Notizie relative a Ferrara. pp. 64. 415—418. 421. (Cittadella ist versucht, den Antonio di Cristoforo für identisch mit Averlino genannt Filarete zu halten, was aber, wie der Artikel Averlino zeigen wird, durchaus nicht statthaft ist.) — Gualandi, Memorie originali etc. S. I. 178—183. S. IV. 33—48. (Il Saggiatore, Giornale Romano. I. 400.) — Perkins, Les Sculpteurs Italiens. I. 186. — Vasari, ed. Le Monnier. III. 241. (Die Noten der neuen Herausgeber enthalten einige Ungenauigkeiten.)

Jansen.

Antonio. Antonio di Simone aus Florenz, Mitglied des Ordens San Giovangualberto, schrieb 1445—1451 drei Antiphonare für den Dom der genannten Stadt.

s. Vasari, ed. Le Monnier VI. 164. 327.

Jansen.

Antonio. Antonio Federighi oder Antonio di Federico, Bildhauer und Baumeister aus Siena, geb. um 1420, † vor dem J. 1505. Da er einmal »Antonius Federici de Ptholomeis« genannt wird, darf man wol annehmen, dass er dem alten und berühmten sienesischen Geschlechte de' Tolomei angehörte. Pietro della Minella, der von 1391 bis 1458 lebte, war Antonio's Lehrmeister in der Kunst. Bereits 1445 finden wir ihn selber als Maestro bezeichnet. Mit sechs anderen Genossen arbeitete er damals an dem Grabmonumente des Bischofs Carlo Bartoli d'Agniolino von Siena († 11. Sept. 1444). Für 25 Tage

Arbeit »mit dem Bohrer und mit seinen Meisseln« erhielt Antonio 25 Lire Bezahlung. Die Zeichnung zu dem Werke hatte der Oberdombaumeister Pietro della Minella gemacht; er leitete auch die Ausführung und Zusammenfügung desselben. Am Altar der Kapelle S. Crescenzio im Dome zu Siena, welche derselbe della Minella mit Reliefs von Ornamenten und Figuren geschmückt hatte, steht noch heute das Grabdenkmal des Bischofs.

Auch an den berühmten Pavimenten, den »Marmorintarsien« im Dome, die seit 1369 begonnen, im J. 1450 eine technische Aenderung in der Ausführung erfuhren, war A. beschäftigt. Auf dem Boden vor dem Portal von S. Giovanni hatte zum ersten Male in dem genannten J. Bartolommeo di Mariano (gen. il Mandriano) ein solches Werk »a trapano« d. h. mit dem Bohrer gemacht; unmittelbar daneben hat dann 1451 Antonio ein anderes Werk in derselben Weise ausgeführt. Es ist die figurenreiche Darstellung einer Kindtaufe, die leider mit der Zeit arg mitgenommen wurde. Der Maler Nactagio di Guasparre lieferte zu beiden Intarsien die Kartons.

Schon stand Antonio in Ansehen, und wie zum Dombau in Orvieto längere Zeit wiederholt Obermeister aus Siena geholt wurden, so erhielt auch am 14. Sept. 1451 A. diese Stelle (nach Absetzung des Giovanni di Meuccio, s. diesen) mit dem Jahreslohn von 100 Gold-Dukaten. Diese verwaltete er bis 1456, ohne dabei seine Beziehungen zu Siena zu unterbrechen. Zwei seiner Schüler, Polimante von Assisi und den Deutschen Vito di Marco, hatte er beständig bei sich. Mit einem Geleitsbriefe der Republik Florenz und des Königs von Neapel begab er sich 1453 erst nach Carrara und dann nach Corneto, um dort Marmor zu brechen. An einer Ecke der Fassade des Domes stellte er im Sept. 1456 eine neue oder wenigstens eine von ihm durchaus erneuerte Statue auf.

Am 30. Jan. 1457 (alten Stils 1456) wurde Antonio mit der Ausführung von vier Statuen für die Loggia della Mercanzia oder di San Paolo, dem heutigen Casino de' nobili, in Siena betraut. Er sollte zuerst eine derselben vollenden, und dann, wenn diese gefiel, auch die übrigen. Schon am 31. Dez. 1457 hatte er den hl. Petrus fertig gemacht, der allgemeine Billigung erfuhr und den 10. März 1458 an dem ersten Pfeiler der Loggia aufgestellt wurde, aber bald einer anderen Statue weichen musste. Für das Standbild des hl. Ansano erhielt Antonio am 23. April 1459 272 Lire und um den denselben Preis fertigte er dann noch die Standbilder der hh. Savino und Vittore. Diese Werke, alle drei aus karrarischem Marmor, stehen noch heute an ihrem Platze. Sie sind voll Leben und Bewegung, nur dass ihre Gewandung noch etwas wirr und schwer erscheint.

Lorenzo di Pietro (gen. il Vecchietta), der mit Antonio Schüler des Pietro della Minella gewesen, wurde am 28. März 1460 an Goro Soli Piccolomini als Baumeister für den Papst Pius II. von der Republik Siena sehr eindringlich empfohlen. Es handelte sich um den Bau »des Teatrum in platea S. Martini«, d. h. der Loggia del Papa bei San Martino in Siena, und Vecchietta verfertigte ein Modell dazu. Allein der Papst ertheilte den Auftrag an Antonio, und Vecchietta, darüber verstimmt, war im Begriff Siena zu verlassen. Damit er aber bliebe, übergab ihm die Stadt am 3. April die Ausführung der zwei Statuen Petrus und Paulus und bezahlte ihm dafür 1000 Lire, doppelt so viel als Antonio erhalten. Dieser aber konnte bereits am 18. Mai 1462 die erste Säule der Loggia del Papa aufstellen. Ein paar Jahre später war der Bau vollendet. Die Bogen sind weit gespannt, aber sie erscheinen dem Auge fast »zu dünn und zart«. — Aus einem Briefe vom 1. Juni 1463, worin jene Bezeichnung de Ptholomeis vorkommt, erfahren wir, dass Antonio damals Arbeiten und Lieferungen für den Bau des Palastes hatte, den Bernardo Rosellino von Florenz für Caterina Piccolomini, die Schwester Pius' II., entworfen hatte und der heute delle Papesse oder Nerucci heisst. — Eine kühne und geschickte Leistung war es, als er 1468 auf die offene gothische Kapelle am Sieneser Rathhause eine neue Bedachung und Bekrönung in reiner Renaissance anbrachte. Im J. 1480 empfahl sich Antonio seiner Vaterstadt durch einen eingehenden Bericht als Baumeister und Oberbeamter für die Kloaken und Brunnen; aber man scheint auf seine Vorschläge und Anerbietungen nicht eingegangen zu sein.

Dies ist alles, was wir von Antonio's Bauthätigkeit wissen. Als Obermeister am Dom wird er in den J. 1451, 1468 und 1475 erwähnt. Milanesi und nach ihm manche andere sind der Meinung, dass der herrliche Backsteinbau des Palazzo de' Diavoli sowie der dazu gehörigen Kapelle vor Porta Camollia in Siena eine Schöpfung Federighi's wäre. Nach aufmerksamer Untersuchung habe ich mich nicht für diese Ansicht entscheiden können: die Arbeiten an jener Kapelle sind so fein und stilvoll, wie ich sonst nichts von Federighi kenne; ein ganz neuer Geist spricht sich in ihnen aus. Dieses Werk sowie andere Backsteinbauten und Terrakotten Siena's möchte ich einem noch unbekannten Meister zuschreiben, der um 1510 thätig war. Hierin bestärkt mich eine Notiz, welche die Herausgeber des Vasari mittheilen. Sie ist aus dem Manuskripten des Giulio Mancini »Ragguaglio delle cose di Siena« und lautet folgendermassen: »Hier war in der Zeit des Pietro Perugino ein Bildhauer, der schöne Sachen in Terra cotta machte, und man sieht von ihm Werke in der Osservanza, bei den Monache di Campansi und in der Kapelle des Palazzo de' Diavoli. Seinen Namen weiss ich nicht, aber er war Sienese. Ich glaube ein Werk von ihm zu besitzen: eine Madonna mit dem Christkind und dem hl.

Johannes mit einem Feston farbiger Früchte«. — Die erwähnte Terrakotta in der Kapelle am Palazzo de' Diavoli ist ein Altarrelief, welches sonst immer dem Cecco di Giorgio von Siena zugeschrieben wird, ebenso wie die vier Evangelisten in S. Niccolò, dem heutigen Spedale de' Pazzi. Von den Ornamenten jener Kapelle ausgehend, hat dann Milanesi auch diese Terracotta für Antonio Federighi in Anspruch genommen.

Zum Schlusse haben wir noch einer Anzahl Skulpturen dieses Meisters zu gedenken. Marmorintarsien, wie er sie vor dem Portale von S. Giovanni 1451 ausführte, hatte er wiederholt im Innern des Domes zu machen. Im J. 1459 verfertigte er die Geschichte von den beiden Blinden nach der bekannten Parabel im Matthaeus, im J. 1473 die Befreiung von Betulia, 1475 die sieben Lebensalter und 1481 bis 1482 die erythräische Sibylle. Ob er auch nur zu einem einzigen dieser Werke den Karton selber entworfen hat, wissen wir nicht. Die Zeichnung zu der Befreiung Betulia's wird von dem Einen dem Urbano von Cortona, von Anderen dem Matteo di Giovanni zugeschrieben.

Die beiden Weihwasserbecken im Mittelschiff des Domes von Siena hat Milanesi mit Recht als Arbeiten Antonio's geltend gemacht. Sie entstanden in den J. 1462 und 1463 und wurden irrthümlich dem Jacopo della Quercia beigelegt. Eins derselben ist bei Nohl (Tagebuch p. 125) abgebildet und zeigt auffallende Verwandtschaft mit dem Weihwasserbecken zu Orvieto, das wir ebendort p. 132 sehen. (*Unger.*) Das Piedestal des Beckens zur rechten Hand in Siena ist antik, das andere links hat aber Antonio gemeisselt; Bode spricht mit Recht von den kräftig ausladenden Details, von dem klaren Aufbau des Ganzen und nennt die figürliche Dekoration phantasievoll und zum Theil phantastisch. Das ist wol Antonio's Art, und sehr verschieden davon sind die Ornamente an der Kapelle vor Porta Camollia. Die ornamentirte Marmorbank, rechts in der Loggia della Mercanzia, wurde von ihm 1464 gefertigt; auch sie ist sehr weit von jener feinen, geistreichen und stilvollen Renaissance entfernt, wie sie in Siena mit dem Anfange des 16. Jahrh. auftrat.

Von 1445 bis zum J. 1482 konnten wir dokumentarisch die Thätigkeit Antonio's verfolgen. Am 5. Dez. 1473 schloss er nebst 7 anderen Sienesen einen Gewerkvertrag mit 9 lombardischen Meistern ab. Um das J. 1490 muss von ihm das Schriftstück aufgesetzt sein, worin er behufs der Besteuerung seinen Besitz angibt: im Stadttheil Camollia hatte er ein Haus mit Garten, ausserdem vor Siena eine Vigne und zwei Grundstücke. Bei den Gebrüdern Borghese hatte er seit lange aber vergebens 226 Fiorini zu fordern. »Ich bin im Dienste des Dombaues, so schreibt er, alt geworden. 43 Jahre ging ich dahin, nun bin ich von dort ausgeschlossen. Ich habe keinen Erwerb, aber Familie und noch kleine unnütze Kinder«. — Als Ventura di Giuliano 1505 Obermeister am Dome wurde, geschah dies ausdrücklich unter denselben Bedingungen wie bei dem verstorbenen Antonio. Sollte dieser noch einmal in hohen Jahren zu jenem Amte berufen gewesen und dann kurz vor 1505 gestorben sein?

Für Schüler Antonio's gelten Neroccio di Bartolommeo, Giovanni di Stefano und vor allem der sehr geschickte und kunstreiche Lorenzo di Mariano, genannt il Marrina.

s. Milanesi, Documenti Senesi. I. 126. II. 223. 266. 270. 308. 309. 310. 311. 321. 323. 325. 340. 344. 374. 377. 378. 436. 437. III. 27. — Siena e il suo territorio, 1862, an vielen Stellen. — Vasari, ed. Le Monnier. III. 82. IV. 207 n. 3. 211 n. 3. V. 284. n. 1. XI. 163. — W. Bode in: Jahrbücher für Kunstwissenschaft. V. 33. — Luzi, Duomo di Orvieto. p. 443 fg. — Crowe and Cavalcaselle, Hist. of Painting in Italy. III. 59. 63. 319. — Perkins, Tuscan Sculptors. I. 112. (Dürftige Notiz.) — Vergl. auch Rumohr, Ital. Forschungen. II. 200. 208 u. 209. Er schätzt Antonio doch etwas unter seinem Werth. Sachlich ist das Buch durch Milanesi's Dokumente in diesem Abschnitt widerlegt oder werthlos geworden.

Notizen von Unger.

Jansen.

Antonio. Antonio da Murano, Maler zu Venedig, dessen Thätigkeit zwischen 1440 und 1470 fällt. Den erhaltenen Werken zufolge arbeite er in den J. 1440—1447 immer in Gemeinschaft mit Giovanni Alemanno; die Gemälde aus dieser Zeit sind schon unter letzterem Meister (s. Alemanno) besprochen, wie auch die eigenthümliche Fortbildung, welche Beide unter dem gemischten Einfluss des Gentile da Fabriano und Pisano einerseits, der rheinischen Schule andererseits der Venezianischen Malerei gaben. Was Giovanni Alemanno anlangt, so haben wir gesehen, dass er von Antonio unzertrennlich ist, und Bilder von ihm allein oder mit Anderen ausgeführt nicht vorkommen. Dagegen finden sich Bilder, welche von Antonio allein herrühren, sowie solche, welche von ihm in Gemeinschaft mit seinem Bruder gemalt sind, wo dann die Bezeichnung gewöhnlich lautet: Antonio et Bartolommeo fratres de Murano. Diese Thätigkeit des Antonio, welche später fällt, als seine Verbindung mit Giovanni, haben wir noch zu betrachten.

Sein Bruder Bartolommeo nahm in seinen letzten Jahren, als er selbständig thätig war, den Namen Vivarini an, und man hat daher öfters (nach dem Vorgange von Sansovino) auch Antonio als einen Vivarini bezeichnet. Allein ein genügender Grund findet sich dafür nicht: es finden sich zahlreiche Beispiele, dass Künstler in Folge eines bestimmten Umstandes einen Beinamen annahmen, der dann auch auf ihre Nachkommen überging, aber nur für sie und nicht für ihre Brüder galt (so z. B. der Name Orcagna für Andrea di Cione). Vivarini hiess Bartolommeo und nannte sich dann auch dessen Bruder Luigi; allein soviel sich absehen lässt,

trug Antonio diesen Namen nicht. Wann und wo dieser geboren wurde, ist unbekannt.

Bald nach 1447, als sich die Arbeitsgemeinschaft mit Giovanni, wir wissen nicht, durch welchen Umstand, gelöst hatte, trat Antonio mit seinem Bruder Bartolommeo in Verbindung, und sofort sehen wir in den Werken, welche ihre gemeinsamen Erzeugnisse waren, ein neues Element auftreten. Damals übte Donatello, anerkannt als Reformator der italienischen Kunst, zunächst auf die Schule von Padua, dann auch auf einen Theil der Venezianer grossen und entscheidenden Einfluss: nach seinem Muster und Vorgang strebte man vor Allem nach strenger und klassischer Durchbildung der Form. Bartolommeo zeigt sich uns als ein Anhänger dieser Richtung. Das erste Werk, welches sich uns als gemeinsame Arbeit der Brüder erhalten hat, trägt die Jahrzahl 1450. Es ist eine Tafel mit verschiedenen Abtheilungen, eingerahmt von jener reich geschnitzten gothischen Architektur, wie sie bei den Altarbildern der Künstler von Murano üblich ist: in der Mitte die thronende Madonna, das auf ihrem Schooße schlafende Kind verehrend, in den Seitennischen vier Heilige, in der oberen Bilderreihe Christus mit zwei Engeln zwischen vier weiteren Heiligen. Die Bezeichnung in seltsam zusammengezogenen Majuskeln lautet: Anno Domini MCCCCL. Hoc opus inceptum fuit et perfectum Venetiis ab Antonio et Bartolomeo fratribus de Murano, Nicolao V. Pont. Max. monumentum R. P. D. Nicolai Card. olim Sanctae Crucis; sie lehrt uns also, dass das Bild vom Papst Nikolaus V. bestellt, zum Andenken an die Dienste des Kardinals Albergati bestimmt und in Venedig gemalt war. Ursprünglich in der Certosa zu Bologna, ist es später in die Pinakothek daselbst gekommen. Das Werk ist unzweifelhaft eines der schönsten Gemälden von jener im nördlichen Italien gebräuchlichen Art, architektonische Einrahmung, reiches, vergoldetes Schnitzwerk und Tafelmalerei zu einem einheitlichen Kunstwerk zu vereinigen. In der Anordnung sehen wir die bisherige Weise beibehalten, aber in der Bildung der Figuren wenigstens zum Theil den neuen Einfluss Donatello's und der Paduaner Schule. Noch zeigt sich deutlich in den schlanken Gestalten mit vorgeneigten Köpfen, in den weichen Linien und dem sanften frommen Ausdruck des leidenden Christus und der verehrenden Jungfrau, auch in der mangelhaften Form der Hände und Füsse die Weise Antonio's, wie sie sich unter der Einwirkung des Gentile da Fabriano und germanischer Elemente gebildet hatte. Allein einige Figuren bekunden die neue Weise Bartolommeo's, eine strengere Behandlung der Form nach paduanischem Vorbild, das damals schon in die Werkstätten von Murano seinen Eingang fand. Insbesondere verräth das schlafende Christuskind die den klassischen Mustern zugewendete Richtung des jüngeren Künstlers.

Von geringerem Interesse sind die übrigen Werke, welche der gemeinsamen Thätigkeit der beiden Brüder ihre Entstehung verdanken, und keines der späteren kommt diesem ersten gleich. Zum Theil mag Antonio mit zunehmendem Alter schwächer geworden sein. Zum Theil fand wol auch die jüngere Kraft Bartolommeo's in dieser Verbindung nicht mehr ihre rechte Entfaltung, und endlich scheinen Beide mitunter einen guten Theil der Arbeit nur den Gehilfen ihrer Werkstätte überlassen zu haben. Diese Bilder sind:

1) Verklärung des hl. Petrus, früher in dem Kloster S. Francesco zu Padua, jetzt in der öffentlichen Galerie daselbst. Auch dieses war ein Bild in vielfachen Abtheilungen, die jetzt getrennt sind; in der unteren Reihe war der hl. Petrus zwischen Heiligen, in der oberen der gekreuzigte Christus ebenfalls zwischen Heiligen. Es war bezeichnet: MCCCCLI. Antonius et Bartholomeus fratres de Murano pinxerunt hoc opus. Eines der geringeren Werke, wol zum grössten Theil von Gehilfen.
2) Zwei hh. Bischöfe in Rundbildern in der Sakristei von S. Maria della Salute in Venedig. Bruchstücke eines grösseren verschollenen Werkes in der Art der Altartafel zu Bologna.
3) Vier Abtheilungen mit Heiligen in SS. Pietro e Paolo zu Pausola. Ebenfalls Bruchstücke, die sich der Art des Mantegna nähern.
4) Verkündigung zwischen den hh. Michael und Antonius in drei Abtheilungen in S. Giobbe zu Venedig. Arbeit von Gehilfen, von Zanetti dem Luigi Vivarini zugeschrieben.
5) Die hh. Paulus und Hieronymus auf zwei Tafeln (Bruchstücke) in der Sammlung Carrara Lochis zu Bergamo. Sehr beschädigt; grösstentheils von der Hand Antonio's.
6) Altartafel mit der Krönung der Jungfrau und acht Heiligen in zwei Reihen in der Kirche der Frati Minori Osservanti zu Osimo. Schwächeres Werk der beiden Brüder, hell im Ton und ohne Schatten.
7) Krönung der Jungfrau in der städtischen Galerie zu Turin (Bruchstück). Wenn nicht von den beiden Brüdern, doch in ihrer Manier.

Die gemeinsame Thätigkeit der beiden Brüder dauerte bis 1464, in welchem Jahre Bartolommeo von Antonio sich trennte und eine Werkstatt für sich gründete (s. Bartolommeo). Noch in demselben Jahre vollendete Antonio, jetzt sich selbst überlassen, ein Bild, das in den langen mageren Gestalten, der inkorrekten Zeichnung der Hände und Füsse, den eckigen Gesichtszügen deutlich die Spuren des Alters trägt. Früher in S. Antonio Abbate zu Pesaro, befindet es sich jetzt in der Galerie von S. Giovanni Laterano zu Rom;

es zeigt in der oberen Reihe ein Ecce Homo zwischen vier Heiligen, in der unteren den hl. Antonius ebenfalls zwischen vier Heiligen und ist bez.: 1464 Antonius de Murão pinxit.

Doch finden sich von der Hand des Antonio allein noch einige Werke, welche in ansprechender Weise den Einfluss des Gentile da Fabriano zeigen und daher in eine frühere Zeit zurückgehen müssen, sowie ein Bild, welches er in Gemeinschaft mit Luigi Vivarini gemalt zu haben scheint:

1) Krönung der Jungfrau, mit Szenen aus ihrem Leben in sechs Theilen (eine Predella), im Berliner Museum, dort benannt: Schule des Gentile da Fabriano. Das Bild erinnert an die Krönung der Jungfrau von der Hand des letzteren Meisters in der Brera zu Mailand.
2) Anbetung der Könige, früher in dem Palazzo Zen zu Venedig, jetzt gleichfalls im Berliner Museum, dort benannt: Antonio und Bartolommeo Vivarini. Das Bild ist zum Theil der Darstellung desselben Gegenstandes von Gentile in der Akademie zu Florenz nachgebildet; die Ornamente sind in Relief aufgetragen, die rosigen Fleischtöne sanft verschmolzen, dieselben Gesichtszüge öfters wiederholt.
3) Altartafel mit sechs Theilen, mit Christus im Grabe zwischen zwei Engeln, ebenfalls im Berliner Museum, dort dem Antonio und Bart. Vivarini zugeschrieben. Das Bild ist aber zum Theil in der Weise Antonio's vor 1450, zum anderen Theil von Luigi Vivarini.

Von unserem Meister erzählt Sansovino noch, dass er im J. 1470 Verschiedenes in S. Appollinare zu Venedig malte (nicht mehr erhalten) und dass er nach 1470 in dieser Kirche begraben wurde.

s. Sansovino. Venetia descritta. pp. 185. 188. 189. 269. — Ridolfi, Le Maraviglie etc. I. 51. — Zanetti, Della Pittura Veneziana. pp. 15. 16. — Bottari e Ticozzi, Lettere Pittoriche. VII. 204. — Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in North Italy. I. 30—38.

Notizen von Crowe und Cavalcaselle.

Nach ihm photographirt und gestochen:

1) L'Incoronazione della Vergine. Krönung Maria's. Nach dem Gemälde in der Accademia di belle Arti in Venedig. Photogr. von Naya (1870). Fol.
2) —— Dass. In Holzschnitt in: Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in North Italy. I. 28.
3) The Virgin enthroned. G. And A da Murano Pinx^nt. J. L. Appold Sculp^t. gr. 4. Zum Art-Journal 1870. p. 220.

W. Schmidt.

Antonio. Antonio di Niccolò, auch Antonio da Venezia, Bildhauer aus Venedig, verfertigte 1448 das Altarwerk in der Kapelle dell' Incoronata im Dome zu Vicenza. Es trägt die Inschrift: »Per mi Antoni q. Nicolai de Venetiis factum fuit hoc opus MCCCCXLVIII«. Wahrscheinlich hat er auch die zwei Statuen für S. Lorenzo gemacht, welche die Bezeichnung tragen: »Hoc opus fecit magister Antonius de Venetiis«. Letztere stehen (nach Bode) in Zeit und Stil den Massegne nahe, ohne sie jedoch zu erreichen.

In Ferrara finden wir einen Bildhauer Antonio da Venezia schon 1430 thätig. Für die Sakristei des dortigen Domes meisselte er die marmorne Fenstereinfassung sowie alle Gesimse, namentlich auch den am Kamin.

s. Cicognara, Storia della Scultura. II. 159. — Cittadella, Notizie relative a Ferrara. 61. — Bode in: Jahrbücher für Kunstwissenschaft. V. 45. — (Boni, Biogr., nennt den Antonio di Niccolò aus Venedig fälschlich di Vicenza.)

Jansen.

Antonio. Antonio di Raffaello und Matteo di Antonio, Goldschmiede, machten 1449 für den Stadtrath von Perugia zwei silberne Tafelaufsätze in Gestalt von Schiffen, sogenannte Nefs, von denen eins später dem Kardinal Giovanni Borgia geschenkt wurde, als derselbe Legat in Perugia war. Gio. Batt. Anastagi musste dafür 1512 ein anderes machen.

s. Mariotti, Lettere pittoriche Perugine. p. 172

U.

Antonio. Antonio di Niccolò aus Florenz verfertigte Holzschnitzereien für die Kathedrale von Ferrara. Es waren ein Gott Vater und zwei Engel, welche über die Thür der Sakristei kamen und für die er laut Vertrag vom 20. März 1451 drei Golddukaten und 48 Soldi erhielt.

s. Cittadella, Notizie relative a Ferrara. p. 63. — Cicognara, Storia della Scultura. II. 196 hält ihn für Niccolò dal Cavallo und Boni, Biografia verwechselt ihn sogar mit Antonio di Cristoforo.

Jansen.

Antonio. Antonio da Forlì, war Maler im 15. Jahrh. Vielleicht ist er identisch mit Ansovino, dem Lehrer des Melozzo da Forlì, oder auch mit jenem Antonio da Padova, der in Gemeinschaft mit Filippo Lippi und Niccolò Pizzolo die jetzt längst untergegangenen Bilder in der Kapelle des Podestà zu Padua malte.

s. Vasari, ed. Le Monnier. IV. 199. 121 n. 1 VI. 93. n. 4.

Jansen.

Antonio. Antonio di Mercatello aus Massa, Holzschnitzer, machte laut Inschrift 1501 an der grossen Thüre des Cambio, der berühmten Wechslerhalle der genannten Stadt, wo Perugino seine Fresken malte, die eingelegte Holzarbeit (Tarsia) auf der inneren Seite, wo zweimal sein Name eingelegt ist, und wol auch das prächtige Schnitzwerk auf der äusseren Seite. Die Zeichnungen dazu hat vielleicht Perugino geliefert.

s. Crowe and Cavalcaselle, History of painting in Italy. III. 209.

Jansen

Antonio. Antonio da Pandino erscheint um die Mitte des 15. Jahrh. als Glas- und Freskomaler in Pavia und Mailand. Wahrscheinlich war er ein Schüler des Stefano da Pandino von Mailand. Ein Glasfenster in der S. Sirokapelle der Certosa von Pavia, welches den hl. Michael mit dem Drachen darstellt, trägt unter dem Erzengel die Inschrift: Antonius de Pandino me fecit. Mit Raimondi hat Antonio da Pandino, wie Calvi durch ein Dokument erwiesen hat, die vier Evangelisten in den Zwickeln der Kuppel von S. Satiro in Mailand gemalt.

s. Visita alla Certosa di Pavia, Milano 1865. p. 24. — Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in North Italy. II. 32. 63. — Calvi, Notizie etc. II. 281.

Jansen.

Antonio. Antonio da Crevalcore war in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. »ein ausgezeichneter Maler und Musikus« in Bologna. Ganz besonders rühmt Bumaldi die Thiere, die Blumen und Früchte seiner Bilder, welche in den Häusern des Adels sehr werth gehalten waren. Die Wahrheit und Naturtreue war es, welche in den Werken des Meisters auch den Dichtern gefiel. Ein paar charakteristische Verse werden von Bumaldi angeführt und verdienen hier wiederholt zu werden:

Nel trar dal ver si vale il Crevalcore
Che qual Zeusi gl' occhi gabba co' i frutti.
(Achillino, Virid.)

Da Crevalcuor mestr' Antonio dotata
Fu di varie virtuti, e in la pittura
Sempre di pari andò con la natura
Salvo che all' opre sue non dava il flato.
(Eques Casius.)

Die Berliner Galerie besitzt ein interessantes Bild (auf Holz) dieses Meisters. Vorn auf steinerner Brüstung, nackt, nur mit einer Art Mäntelchen auf dem Rücken, sitzt das Christkind nach rechts gewendet. Anbetend stehen hinter ihm Joseph und Maria in Halbfiguren. Von rechts her erscheint der kleine Johannes im Profil, ebenfalls Halbfigur. Hinter diesen Personen öffnet sich ein Rundfenster, das den Blick auf eine Landschaft im fernen Hintergrunde führt. An den Fensterrahmen sind Gehänge von Orangen, eine Orange wird vom Christkind mit beiden Händen gehalten, und links und rechts neben ihm auf der Brüstung liegen einzelne Birnen und Kirschen, während eine zierliche Kirschenguirlande das Köpfchen des kleinen Johannes umgibt. Rechts auf einem Streifen die Bezeichnung: »Opra de Antonio da Crevalcore 1453«. Alle Figuren sind mit schlichtem entschiedenem Realismus behandelt und haben etwas würdig Ernstes und Freundliches zugleich. Crowe und Cavalcaselle finden im Stile des Werkes Aehnlichkeit mit Bernardino von Perugia.

s. Bumaldi, Minervalia. p. 243. — Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in North Italy. I. 556. Anm.

Jansen.

Antonio. Antonio da Verrara (statt Ferrara?) und sein Neffe Simon arbeiteten als Kunstschlosser 1454 an dem metallenen Christus im Dome von Ferrara.

s. Cittadella, Notizie relat. a Ferrara. p. 48.

Jansen.

Antonio. Antonio da Negroponte, Maler der Venezianischen Schule des 15. Jahrh. Für die Kapelle Morosini in Francesco della Vigna zu Venedig fertigte er eine kolossale Madonna mit dem Christkind; auf der unteren Stufe ihres Thrones steht geschrieben: »Frater Antonius da Negropon̄ pinxit«. Daher irrt Ridolfi, der das Bild dem Jacobello del Fiore zuschreibt, sowie Sansovino und Boschini, die es dem Fra Francesco da Negroponte zuweisen. Der obere Theil mit Gott Vater ist aber moderne Zuthat, und die Fleischpartien sind wol durchweg retuschirt. Die Temperatechnik ist sehr tüchtig in ihrer Art, obschon hart und trocken. Im Schooße der thronenden Mutter liegt mit einem Kreuz in der Hand das Christkind; zwei Engel sind zu seinen Füssen. Der Thron ist reich mit reliefartigen Ornamenten und Putten verziert, auch die Fussbank ist entsprechend geschmückt. Vögel und Blumen, Guirlanden, eine Vase und ein Kandelaber erscheinen als Beiwerk, das in seiner Fülle an die Paduanischen Meister erinnert. Die Gesichter sind ungefällig wie bei Zoppo, doch hat das Haupt der Jungfrau eine ansprechende Bildung. Mit den Nachfolgern des Squarcione, Zoppo und Gregorio Schiavone erscheint durch dies Werk Antonio im Zusammenhange. Sonst ist nichts von ihm bekannt; denn die Bilder der hh. Hieronymus, Bernardinus und Ludovicus in S. Francesco della Vigna, die Moschini dem Negroponte beilegt, sind nach Crowe und Cavalcaselle von besserer Hand, wahrscheinlich von einem der Vivarini. Eher möchten für ihn die genannten Forscher Die thronende Maria im Oratorium della Disciplina zu Legnano in Anspruch nehmen.

s. Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in Italy. I. 589 und insbesondere History of Paint. in North Italy. I. 10—12. — Moschini, Guida di Venezia. I. 38. 44. 61. — Ridolfi, Maraviglie etc. I. 48.

Jansen.

Antonio. Antonio di Benedetto, Kamaldulenser-Mönch, malte 1461 die Miniaturen eines Missals für den Dom von Siena.

s. Milanesi, Documenti Senesi. II. 383.

U.

Antonio. Antonio Pisano lebte 1461 in Foligno und zeichnete sich hier dadurch aus, dass er Gemmen und edle Steine auf kunstvolle Weise zu schneiden verstand.

s. Da Morrona, Pisa illustrata. II. 449, zitirt die Notiz aus Muratori, Scritt. Ital. I. 341.

Jansen.

Antonio. Antonio da Fabriano (Antonio di Agostino di Ser Giovanni da Fabriano), Maler in der 2. Hälfte des 15. Jahrh., Schüler und wahrscheinlich Gehilfe des Gentile da

Fabriano. Ricci berichtet, dass Antonio eine Prozessionsfahne malte, die gleichzeitig mit einer Fahne von der Hand seines Meisters Gentile in feierlichem Aufzuge zu der Franziskanerkirche in Fabriano gebracht worden; darin habe er zeigen wollen, wie nahe er seinem Meister zu kommen vermöge, und Ricci, der das Bild im J. 1829 bei einem Privatmann zu Rom sah (es stellt einen hl. Franziskus vor), bestätigt, dass man geneigt wäre, dem Gentile das Werk zuzuschreiben, nur dass es im Kolorit zaghafter und in der Zeichnung stellenweise trockner sei. Nach den Werken, die uns sonst von dem Meister erhalten sind, erscheint dieses Urtheil allzu günstig, und Lanzi hat Recht, den Schüler oder Gehilfen für weit geringer als den Lehrer zu erklären. In der Färbung bleibt er tief unter Gentile; seine Temperamalerei, öfters mit einem zähen Oel gemischt, hat einen trüben und mitunter rohen Ton; seine Zeichnung des Nackten trifft wol die Verhältnisse, zeigt aber immer eine gewisse Trockenheit und Welkheit, seine Hände und Füsse sind nichts weniger als durchgebildet, und seine Gewandung behält durchweg das Eckige der älteren Schule. Diese Züge zeigen folgende Werke, von denen ein Theil durch die Bezeichnung beglaubigt ist, ein anderer sich mit grosser Wahrscheinlichkeit ihm zuschreiben lässt:

1) In der Galerie Fornari zu Fabriano ein schreibender Hieronymus in Kardinalstracht, mit seinem Löwen in der Bücherzelle; datirt 1451 und bez.: Antonius d Fabri.

2) In dem Palazzo Piersanti zu Matellica gekreuzigter Christus, beschädigt; von der Inschrift ist noch zu lesen: . . . tonius . . brianen. S. P. 1452. Ricci las 1454; Crowe und Cavalcaselle vermuthen 1472, doch mag das Bild in die frühere Zeit fallen.

3) In der Pfarrkirche von La Genga (Ort in der Nähe von Fabriano) Madonna mit dem Kinde zwischen Johannes dem Täufer und dem hl. Papst Clemens, über ihr Gott-Vater in der Glorie mit Engeln, bez.: Antonius de Fabião pinxit. Das Bild zeigt den Einfluss Gentile's und der Schule von Siena.

4) Ebenda eine Fahne mit Jungfrau und Kind und Gott-Vater darüber, bez.: Antonius . . ., einerseits und Heiligen andererseits.

5) Ebenda eine andere Fahne mit der Madonna und dem Donator einerseits und der Kreuzigung andererseits.

6) Fresken in dem alten Refektorium von S. Domenico (jetzt Kornspeicher) zu Fabriano: Kreuzigung zwischen vielen Heiligen und die hh. Luzia und Katharina in zwei Nischen. Hier ist nur das Datum angegeben, 1480 die 25. Februarii; doch ist die Malerei unserm Meister wol zuzuschreiben.

7) In S. Croce bei Sassoferrato grosse Altartafel in mehrern Abtheilungen: Jungfrau mit Kind zwischen vier Heiligen, in der obern Reihe Kreuzigung und wieder vier Heilige, in den Giebelfeldern Gott-Vater mit den vier Evangelisten, in der Predella sechs Szenen aus der Geschichte Christi. Schlanke Formen, sorgfältige Ausführung. Das Bild ist der Weise Antonio's sehr verwandt.

Im J. 1471 erhielt der Meister den Auftrag, in einem Saal des öffentlichen Palastes eine Madonna mit Heiligen zu malen; ein Zeichen, dass der Meister in seiner Heimat damals geschätzt wurde.

s. Ricci, Memorie Storiche etc. I. 176—178. 180. — Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in North Italy. III. 108. 109.

Antonio. Antonio dalla Corna, Maler aus Cremona, der in der 2. Hälfte des 15. Jahrh. arbeitete. Er war, wie er selber auf einem seiner Bilder angibt, der Schüler des Mantegna, und dies wahrscheinlich vor dem J. 1466, in der Zeit, wo der genannte Meister in Verona und besonders in Goito verweilte. Bereits 1469 erscheint A. als selbständiger Maler zu Padua, wo er in Urkunden erwähnt wird. Er ist also spätestens um 1450 geboren. Das einzige beglaubigte Bild, das von seiner Hand bekannt ist, trägt die Jahrzahl 1478. Aus diesen Daten folgt nahezu mit Bestimmtheit, dass dalla Corna nicht — wie Crowe und Cavalcaselle geneigt sind anzunehmen — der gleiche Künstler mit jenem Antonio da Pavia sein kann, der 1528 unter den Künstlern im Palazzo del Te genannt wird. Es ist kaum denkbar, dass er noch als Greis von mindestens 80 Jahren zu solchen Arbeiten berufen worden sein soll. Das letzte Datum, das wir aus seinem Leben kennen, ist das J. 1490, in welchem Lodovico Sforza alle Künstler seines Gebietes binnen 24 Stunden nach Mailand entbot, um dort sein Schloss auszuschmücken; auch dalla Corna musste aus Cremona herbeieilen.

Das schon oben berührte Bild, mit des Meisters Namen, befindet sich jetzt in der Sammlung Bignami zu Casal Maggiore; im 18. Jahrh. besass es Zaist, und kam es dann in die Sammlung Averoldi zu Brescia. Crowe und Cavalcaselle fanden darin nicht die Eigenschaften der Schule von Cremona, sondern so verwandte Züge mit der Weise Antonio's da Pavia, dass sie wie bemerkt geneigt waren, beide Meister für ein und dieselbe Person zu halten. Das seltsame Gemälde stellt einen Mord vor: Ein Mann mit wüthendem Ausdruck neben einem im Bette liegenden Paar hat so eben die Frau erstochen (man sieht ihre Wunde in der Brust) und scheint im Begriff, auch den Mann zu erstechen; im Hintergrund noch eine weibliche Figur und durch die Oeffnung eines Bogens die Kreuzigung und das Martyrthum des Evangelisten Johannes. Wahrscheinlich wollte der Künstler den hl. Ju-

lian schildern, wie er in einem verhängnissvollen Anfall von Eifersucht Vater und Mutter tödtete, in der Meinung, sein Weib und ihren Buhlen zu treffen. Er hatte übrigens offenbar die Absicht, in der Heftigkeit der Bewegung und des Ausdrucks im Mörder, sowie in der Verkürzung der liegenden Figuren sein Talent zu zeigen. Doch auch das gelang ihm nicht; die ganze Darstellung ist zur Karikatur verzerrt. Interessant ist das Bild, 1478 datirt, durch seine Bezeichnung:

HOC Q. MANENEE DIDIC SUBDOGME
CLARI
ANTONI CORNE DEXERA PINXIT OPVS.

d. h. Hoc quae (auf das folgende dextera bezogen) Mantenee didicit sub dogmate clari Antoni Cornae dextera pinxit opus.

Von der Hand desselben Meisters scheint eine Madonna mit Kind und vier Heiligen in der Sammlung Malaspina zu Pavia zu sein, welches Bild die wahrscheinlich unächte Bezeichnung des Mantegna mit der Jahrzahl 1491 trägt; ferner ein gekreuzigter Christus zwischen dem knieenden Donatoren-Paar mit ihren Schutzheiligen und eine Pietà mit vier Heiligen, beide in der Kirche del Carmine zu Pavia; endlich eine das Kind verehrende Jungfrau mit den hh. Joseph und Hieronymus in dem Hause Martinelli zu Soncino. Soncino soll übrigens nach der Angabe eines Cremoneser Gewährsmannes der Geburtsort des Meisters gewesen sein.

s. Zaist, Notizie Istoriche etc. I. — Moschini, Origine e Vicende etc. in Padova. p. 50. — Grasselli, Abecedario biografico etc. p. 109. — Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in North Italy. II. 73.

Jansen.

Antonio. Antonio da Imola, Maler in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. Ein Bild der Galerie Lovatelli in Ravenna trägt folgende Inschrift: »Hoc opus fecit Antonius alias Ghnidacius Imolēsis aṅo dñi 1470 die 17. mensis Octobris«. Dargestellt ist die Krönung der Maria mit zahlreichen Heiligen. Das groteske Temperabild mit seinen ungeschlachten Figuren (s. Crowe, Literatur) erregt darum unser Interesse, weil es auch in seiner Uebertreibung noch als eine Nachahmung des Ernstes des Piero della Francesco erscheint und Verwandschaft mit der Schule des Boccati von Camerino zeigt.

s. Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in Italy. II. 557.

Jansen.

Antonio. Antonio da Venezia, Maler in der zweiten Hälfte des 15 Jahrh. in Ferrara. Es ist wahrscheinlich derselbe Meister, der unter dem Namen Pochettino, fälschlich Podettino, vorkommt. Er zeichnete die Figuren, welche 1452 auf die klerikalen Gewändern. s. w. gestickt wurden. Sie dienten zum feierlichen Empfange Kaiser Friedrich's III., als dieser nach Ferrara kam und Borso d'Este zum Herzog machte. Für das Hochzeitsfest der Herzogin entwarf er 1473 Malereien, die mit 5 Lire 12 Soldi bezahlt wurden. In einem Dokumente von 1493 kommt ein Sohn des Mastro Antonio Pochettino vor, der den gleichen Namen trägt.

s. Cittadella, Notizie relative a Ferrara. pp. 67. 74. 215. 565. 575.

Jansen.

Antonio. Antonio da Colle, Holzschnitzer in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh., verfertigte 1469 in der Kollegiatkirche von San Gimignano die beiden Thüren der Sakristei. Wahrscheinlich hat er auch das Pult und die Bänke gearbeitet, die sich ebendort zwischen der vierten, fünften und sechsten Säule nach dem Presbyterium zu befinden. Sie sind von Nussbaumholze, schön im Gesammtaufbau und mit eingelegten Arbeiten und Schnitzereien verziert. Lange Inschriften in lateinischer Sprache enthalten Mahnungen zur Würde und zum Anstand, die uns durch ihre Naivetät überraschen.

s. Pecori, San Gimignano. p. 513.

Jansen.

Antonio. Antonio di Locate gehört zu den verdienstvollen Bildhauern, die seit 1473 die zierlichen Werke an der Certosa von Pavia ausführten.

s. Cicognara, Storia della Scultura II. 178. — Ricci, Storia dell' Architettura. III. 404.

Jansen.

Antonio di Lorenzo del Vescovo von Rovigno war wie sein Vater Bildhauer und mit diesem 1473 am Bau der Kirche S. Michele bei Murano beschäftigt. Sie führten zwei Hauptsimse und die innern Bögen der Kirche aus. Conradino, der mit daran arbeitete, ist wahrscheinlich auch ein Sohn des Lorenzo.

s. Moschini, Guida di Venezia. II. 394. — Mothes, Gesch. der Baukunst in Venedig. II. 71.

Jansen.

Antonio. Antonio di Santo aus Mailand kommt als Bildhauer in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. vor. Er war Bürger und Einwohner von Reggio. Wiederholt hatte er Aufträge vom Grafen Bosio Sforza. Mit diesem schloss er 1474 einen Kontrakt, wonach er für 21 Ducaten sechs grössere und sechs kleinere Säulen mit Blattwerk und anderen schönen »Sachen« verzieren sollte. Am 9. Sept. 1475 kam es zwischen denselben beiden Personen zu zwei neuen Verträgen. Nach dem ersten übernahm A. die Ausführung eines Portales am gräflichen Palaste, wo oben der Helmschmuck des Grafen mit zwei Putten an den Seiten als Verzierung anzubringen war. In dem letzten Dokumente versprach der Meister die 50 Ellen lange Balustrade der Treppe zu machen und an ihrem Fusse zwei Pfeiler, jeder mit einem Löwen oben, zu errichten.

s. Gualandi, Memorie Italiane etc. Serie VI. pp. 31. 33.

Jansen.

Antonio. Antonio di Giorgio aus Settignano war ein berühmter Architekt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. Von ihm wurde die Kirche S. Giusto alle mura in Florenz gebaut, die sammt dem Kloster beim Kriege 1529 aus militärischen Gründen abgetragen wurde. Im J. 1485 ging er nach Siena, um die Schäden der Brücke in Macereto zu besichtigen und für die Herstellung Sorge zu tragen. Bald darauf folgte er einer Einladung des Königs Ferdinand von Neapel, der ihn zu seinem Baumeister und Ingenieur ernannte. Als solcher hatte er die Leitung über alle Bauten im Königreiche. Unter den fremden Künstlern, die er in dieser Stellung herbeizog, war auch Andrea da Fiesole. Nach Vasari wurde Antonio vom König sogar zu den wichtigsten Staatsgeschäften herbeigezogen. Er starb noch vor dem J. 1494. Der Monarch liess ihn nicht wie einen Baumeister, sondern mit königlichem Pomp begraben; zwanzig Paar öffentliche Leidtragende (imbastiti oder incappati) folgten seiner Bahre.

s. Vasari, ed. Le Monnier VI. 33. VIII. 138. — Milanesi, Documenti Senesi. II. p. 410.

Jansen.

Antonio. Antonio di Marco di Venezia, Baumeister in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. Er war Obermeister beim Bau der Kirche S. Zaccaria in Venedig und hat wahrscheinlich den ganzen unteren Theil derselben gebaut, der eine so eigenthümliche Mischung der Gothik und Renaissance zeigt.

s. Ricci, Storia dell' archit. II 591. — Cicogna, Inscrizioni Venete. I. 58. (Nach Dokumenten des P. Nucchi.)

Jansen.

Antonio. Antonio da Parma, Steinmetz und Bildhauer, fertigte 1488 das Portal am Palast des Grafen Cajazzo, das mit Ornamenten und Figuren reich verziert war. Im J. 1510 verfertigte er für S. Giovanni Evangelista in Parma »ausserordentlich schöne« Säulenkapitäle. Sie tragen die Bezeichnung: Anno Salutis MDX Antonius Parmensis faciebat.

s. Lopez, Il Battistero di Parma p. 46. — Perkins, Les Sculpteurs Ital. II. 294.

Jansen.

Antonio. Antonio di Giacomo, genannt Toniolo, aus der Familie der Ormanni, Erzgiesser zu Siena, arbeitete 1497 für den Dom. Dieser erhielt von ihm ein Gitter im Fussboden neben dem Altar, durch das man in die untere Kirche hinabsieht, und die Bronzethür der Libreria. Letztere, sein Hauptwerk, vollendete er 1512. Für die Kapelle de' Bichi in S. Agostino lieferte er bronzene Schranken, die aber bei der Modernisirung der Kirche verschwunden sind. Muthmasslich ist er auch gemeint, wenn Füssli, Kugler und Förster angeben, dass Marzini mit Cozzarelli die schönen Bronzeverzierungen an dem von Gandolfo Petrucci 1504 erbauten Palazzo del Magnifico verfertigt habe; denn Toniolo ist fälschlich zu einem Bruder des Lorenzo Mariani gemacht worden, dessen Namen man in Marzini korrumpirte.

s. Milanesi, Documenti Senesi. II. 458. III. 56. 295. — Füssli, Künstlerlexikon. — Förster, Reisehandbuch. — Kugler, Handbuch. 3. Aufl. p. 578 u. a. a. O.

Fr. W. Unger und A. v. Zahn.

Antonio. Antonio da Argenta, Maler in Ferrara, lebte am Ende des 15. Jahrh. und muss von Antonio dall' Argento (siehe Dianti) wol unterschieden werden, was Baruffaldi (Pittori etc. Ferraresi) nicht gethan hat. Uebrigens wissen wir von ihm weiter nichts, als dass er 1498 gerichtlich angehalten wurde, seine Ehefrau Magdalena nicht zu verletzen.

s. Cittadella, Notizie relative a Ferrara. p. 590.

Jansen.

Antonio. Antonio di Gregorio aus Ferrara, Steinmetz am Ende des 15. Jahrh., † 1503. Für die Reiterstatue, die Ercole I. auf der Piazza in terra nova (nachmals Piazza Ariostea) errichtet werden sollte, aber niemals zu Stande kam, war Antonio von 1499 bis 1503 mit den Marmorarbeiten beschäftigt. »Basis, Piedestal, Fries, Karnies, Reliefornamente (intagliamenti), Stufen und alle anderen Arbeiten in Marmor und Bruchstein unter und um die Säule, auf welche die eherne Reiterstatue kommen sollte«: alles dies führte er aus. Die Gebrüder Domenico und Bernardino aus Mailand halfen dabei. Als 1503 Antonio starb wurde die Gesammtarbeit von Architekten und Steinmetzen auf 5210 Markgräfliche Lire abgeschätzt, wovon 800 auf jene beiden Brüder kamen. Aber wir lesen, dass noch am 28. Juli 1525 Antonio's Sohn, der Steinmetz Francesco, die Kommune Ferrara's um Bezahlung angehen musste.

s. Cittadella, Notizie relative a Ferrara. pp. 422. 423.

Jansen.

Antonio. Fra Antonio da Monza, Miniaturmaler der Vor-Lionardesken Schule um 1500. F. Antonii de Modoetia Minoriste opos G. de sind prachtvolle Miniaturen in der Sammlung des Erzherzogs Albrecht in Wien bezeichnet. Sie stammen offenbar aus einem Andachts- oder Kirchenbuche in gr. Fol. Erhalten ist ein Mittelbild von ungewöhnlicher Grösse, die Herabkunft des hl. Geistes in schöner Marmorhalle im Renaissancestil darstellend. Die Gestalten Maria's und der Apostel sind schön bewegt und gewandet, die Köpfe von lebendigem Ausdruck. Die Nimben zeigen noch aufgelegtes Blattgold. Das Detail der Architektur, Füllungen, Medaillon, Schmuck- und Gemmennachahmung ist bewundernswürdig ausgeführt. Von gleicher Sorgfalt ist der ornamentale Rahmen eines Blattes, der ebenfalls gerettet ist, voll der anmuthigsten, sinnigsten Erfindungen und das Ganze funkelnd in der leuchtenden Kraft aller Farben. Ueber der Nische der Maria — eine Partie, welche die Per-

spektive als die schwache Seite des Künstlers verräth — halten zwei Genien ein Medaillon mit der Umschrift: Alexander. Valentinus. Borgia. Pontifex. Max. VI.

Photographische Abbildungen beider Fragmente in den Photogr. des k. k. öst. Museum's für Kunst und Industrie in Wien.

Albert Ilg.

Antonio. Antonio de Hollanda, Maler, insbesondere von Miniaturen, der gegen Ende des 15. Jahrh. aus den Niederlanden nach Portugal berufen wurde, wahrscheinlich durch den König Emanuel, dessen Regierung den Beginn des Wiederauflebens der Kunst in Portugal bezeichnet. Wie viele fremde Künstler, welche sich damals in Portugal niederliessen, hinterliess er eine Schule und zudem in seinem Sohne Francisco, den überlieferten Nachrichten zufolge, den geschicktesten und berühmtesten seiner Nachfolger. Er lebte zu Evora; ein in den k. Archiven noch vorhandenes Dokument bekundet, dass 1518 oder 1519 nach Ausbruch der Pest zu Lissabon A. dem Maler Francisco Henriquez, der an der Epidemie gestorben war, als Wappenherold des Königs nachfolgte. In den Handschriften, welche sein Sohn Francisco hinterlassen hat, finden sich einige auf die Arbeit des Vaters bezügliche Nachrichten. So lehrt uns das Mannskript von 1571, das den Titel hat: Fabrica que fallece á cidade de Lisboa, dass A. im Auftrage des Königs Emanuel Mess- und Chorbücher malte und auch die Miniaturen in einem Brevier fertigte, welches der Donna Leonor, der Gemalin Johannes' II. angehörte, wobei Francisco hinzufügt, dass diese verschiedenen Werke »mit grosser Sorgfalt und grosser Einsicht« gezeichnet waren. — Gegen 1525 erhielt A. vom portugiesischen Hofe den Auftrag, das Bildniss des Kaisers Karl V. zu malen. Er begab sich deshalb nach Toledo, wo damals der Kaiser residirte. Karl V. war mit der Arbeit sehr zufrieden; noch 1535, als Francisco seinerseits zu Barcelona das Bildniss des Kaisers malte, rühmte dieser das Werk des Vaters und fügte hinzu, dass keinem Künstler, selbst Tizian nicht, es besser gelungen sei, sein Porträt zu malen. Aus der folgenden Stelle der schon genannten Handschrift geht hervor, dass A. den Antrag erhielt, in den Dienst des Kaisers überzutreten. Francisco schreibt: »Indem ich ablehnte, dieses Land zu verlassen, wollte ich treuer Portugiese bleiben und mich als den würdigen Sohn des Antonio de Hollanda erweisen, dem der Kaiser Don Carlos und die Kaiserin alle Gunst in Kastilien erweisen wollten; wir haben beide vorgezogen, in Portugal weniger geschätzt und arm zu bleiben, als reich und angesehen in Kastilien, Frankreich oder sonst wo zu werden, denn die Malerei ist überall mehr geschätzt als in Portugal«.

In dem Verzeichniss, das Francisco von den berühmtesten Künstlern seiner Zeit aufgestellt hat, setzt derselbe seinen Vater an die Spitze der Miniaturmaler: »Antonio de Hollanda, mein Vater, dem wir den Vorrang zuerkennen müssen als dem ersten, der in Portugal eine anmuthige Art grau in grau zu malen kennen lehrte, die sich allen in andern Ländern verbreiteten Verfahrungsweisen als überlegen erwies«. Etwas von diesem überschwänglichen Lob wird man wol abziehen müssen. In dem Kapitel, das die Ueberschrift hat »Von dem Nutzen und der Kenntniss der Zeichnung« erinnert Francisco den König Don Sebastian an die von seinem Vater geleisteten Dienste und sagt dann weiterhin: »Ihr werdet auch für die Goldverzierungen der Sättel und der Harnische, für die Degen, die Dolche, die Halsbänder, die Denkmünzen und die neuen Geldmünzen den Werth der Zeichnung anerkennen; eine wichtige Sache, worin man bisher viel Fehler gemacht hat. Das kann man aber nicht den Zeichnungen vorwerfen, welche mein Vater und ich für die goldenen Denkmünzen des hl. Thomas und des hl. Vinzenz, sowie von andern kleinen Münzen gemacht haben«. Wir wissen nicht, ob solche Münzen noch vorhanden sind, und überhaupt lässt sich von den Arbeiten des Antonio bis jetzt nichts nachweisen.

Wahrscheinlich lebte A. bis gegen die Mitte des 16. Jahrh.; denn als Francisco im J. 1549 nach seiner Rückkehr aus Italien sein Manuskript über die Malerei der Alten vollendet hatte, widmete er es dem König Johann III. »zufolge dem weisen Rath seines Vaters«.

s. Manuskripte des Francisco de Hollanda (vergl. Barbos, Biblioteca Lusitana). — Cean Bermudez, Dicc. — Raczynski, Les Arts en Portugal. — Fournier, Die Manuskr. des Franc. d'Ollanda in: Jahrbücher für Kunstwissenschaft. I. 335.

Lefort.

Antonio. Antonio da S. Zuane Evangelista war einer der Bildhauer, die 1508 an der Kanalfassade des Dormitoriums von S. Giorgio Maggiore in Venedig gearbeitet haben.

s. Mothes, Gesch. der Baukunst u. s. w. Venedig's. II. 103.

Jansen.

Antonio. Antonio da Morbegno, d. h. in Morbegno im Bezirk Sondrio arbeitete als Bildhauer im Anfange des 16. Jahrh. in Oberitalien. Mantua scheint längere Zeit sein Wohnort gewesen zu sein. Für die Gräfin Lucia Rangoni Rusca († 27. Aug. 1508) verfertigte er ein Grabmonument in der Familienkapelle der Rangoni im Dome von Modena. Drei Jahre später, am 5. October 1511, verschied ihr Gemal Graf Francesco Maria Rangoni; seinem letzten Willen gemäss wurde er in S. Agostino zu Spilamberto bestattet. Auch für ihn hat Antonio das Denkmal ausgeführt. Beide Werke — fast gleichzeitig 1515 vollendet — sind sich durchaus ähnlich. Ein einfacher Sarkophag, bekrönt mit einer Urne, stilvoll architektonisch gegliedert und profilirt, befindet sich in einer

Art Nische, welche links und rechts von einem Pfeiler und oben über dem Bogen von einer reichen Gliederung umfasst wird. Kleine Trophäen von Waffen bilden die Pfeilerfüllung, eine grosse Trophäe erhebt sich auf der Spitze jedes Monumentes. Ein rein heidnisch antiker Geist spricht uns aus diesen Kunstwerken an, deren lateinische Inschriften dem Klassizismus der Darstellung wol angemessen sind. Auf dem der Gräfin stehen die Worte:

D. O. M.
Luciae Rangonae praeter caeteras eius dotes in hoc incomp;
Quod forma et pudicitia in ea floruerint,
Franc. M. coniux opt. meritae
moerens pos.
Vix. ann. XXVI obiit a natali Christi MDVIII
XXVII Aug..

die Inschrift am Grabe des Grafen lautet:

D. O. M.
Franciscus Maria Rangonius ego sum, viator,
quid fles, cecidi
Qui cadebam sed vivo qui vivebam,
Obiit die V Octobris MDXI.

Bei der Ausführung beider Denkmale war der tajapreda oder Steinmetz Anzolino der Gehilfe des Meisters Antonio da Morbegno.

s. Litta, Famiglie Italiane. VI., wo auch die Abbildungen der Monumente. — Campori, Gli artisti etc. negli stati Estensi. pp. 325. 326. — Cicognara, Storia della scultura. II. 181. — Perkins, Les Sculpteurs Italiens. II. 264. — Vergl. den Artikel Anzolino.

Jansen.

Antonio. Antonio di San Marino nennt Benv. Cellini einen damals (1519,) alten Meister, den »vortrefflichsten Goldschmied in Rom« und Lehrer des Firenzuola di Lombardia, bei dem Cellini arbeitete.

s. Benv. Cellini, Autobiographie, Uebersetzung von Göthe. Stuttgart und Tübingen. 1840. XXVIII. 31.

A. Ilg.

Antonio. Antonio da Mantova, Holzschnitzer, machte gemeinsam mit seinem Bruder Paolo zu Anfange des 16. Jahrh. die schönen Intarsien in der Kirche S. Marco zu Venedig. Vollendet wurde ihr Werk 1523 von Vincenzo da Verona. Es sind Schränke von ausserordentlich feiner Arbeit. Der mittlere derselben, der mit Prospekten verziert ist, wurde von Fra Sebastiano Schiavone und Bernardino Ferrando aus Bergamo gearbeitet.

s. Moschini, Guida di Venezia. I. 305. 306. — Selvatico e Lazari, Guida di Venezia. p. 23. — Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in North Italy. I. 369.

Jansen.

Antonio. Antonio da Tisoio malte im Anfange des 16. Jahrh. im Venezianischen und zeigt sich in seinen Werken als Nachahmer der Vivarini, Bellini und Cima wetteifernd mit Jacopo da Valentia. Die Madonnenkirche von Orzes besitzt von seiner Hand fünf Stücke und zwei Fragmente eines Altarwerkes: in der obern Reihe Madonna mit Christkind zwischen den hh. Andreas und Johannes dem Täufer, in der unteren Reihe Sebastian und Michael; bezeichnet: »Antoneü D Tisoio pinxit 1512«. Das Werk, jetzt fleckig und abgeblättert, ist in gemischter Tempera-Manier sorgfältig behandelt, in den Formen jedoch sowie in Licht- und Schattengebung mangelhaft. In Belluno besitzt die Casa Pagani eine Maria mit dem Kind, bezeichnet »Antonio da Tisoi«. Ebendort hat Graf Agosti drei Fragmente, jedes mit einem Engel, von denen eins vortrefflich erhalten, ein anderes restaurirt und das dritte zerstört ist. An der Front des Hauses Carlo Miari in der Piazza del Mercato zu Belluno ist noch eine Madonna mit dem Christkind zwischen Ornamenten von Figuren u. s. w. zu sehen. Bei den letztgenannten Werken werden die Formen zwar als regelrecht und schlank, aber zugleich als schwächlich bezeichnet.

s. Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in North Italy. II. 172.

Jansen.

Antonio. Antonio, genannt »il Carota« aus Florenz, sehr tüchtiger Holzschnitzer in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. Er verfertigte die ornamentirte Umrahmung, welche noch jetzt in S. Maria del Bigallo zu Florenz die Madonna mit dem Kind und den zwei Engeln umgibt. Als die Erhebung Leo's X. zum Papste 1513 mit Festlichkeiten gefeiert wurde, arbeitete Antonio mit an den drei geschnitzten und gemalten Triumphwagen, auf denen dann die Symbole der drei Lebensalter dargestellt wurden. Wiederholt finden wir Antonio in gemeinsamer Thätigkeit mit Tasso. Mit ihm schnitzte er nach Zeichnungen Perin's del Vaga Schiffshintertheile und mit ihm machte er nach Michel Angelo's Modellen das Holzwerk in der Libreria von S. Lorenzo zu Florenz.

s. Vasari ed. Le Monnier. II. 36. X. 162. XI. 34. XII. 214. — Bochi Cinelli, Bellezze di Firenze p. 63. — Zani, Enciclopedia (wo er als Messer Antonio oder Andrea bezeichnet wird).

Jansen.

Antonio. Antonio del Ceraiolo, Maler aus Florenz, arbeitete in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. Er war zuerst lange Zeit bei Lorenzo da Credi und dann bei Ridolfo del Ghirlandaio in der Lehre. Von Vasari wird er als Porträtmaler sehr gelobt, weil er sich nur von der Wahrheit leiten liess und selbst die Missbildungen der Natur in unbeirrter Treue wiedergab. Seine Bildnisse sollen sehr zahlreich gewesen sein. Von grösseren Kompositionen werden nur zwei erwähnt. Der Erzengel Michael, den er für S. Annunziata in Florenz malte, ist nicht mehr vorhanden. Dagegen befindet sich noch heute in der dortigen Accademia delle belle arti ein Christus am Kreuz mit den hh. Franciscus und Maria Magdalena (ursprünglich für S. Jacopo tra' fossi gemalt).

s. Vasari, ed. Le Monnier. VIII. 132. XI. 294. — Baldinucci, Opere. VII. 144.

Jansen.

Antonio. Antonio da Faenza, Modelleur und Maler von Majoliken unter Alfonso I. von Ferrara, der ihn 1522 zum Leiter der Töpferarbeiten berief. Zani in seiner Enciclopedia nennt einen Antonio oder Marcantonio da Faenza als einen 1525 noch lebenden Maler; es ist dies ohne Zweifel derselbe Meister. A. bezog monatlich 12 Livres (etwa 22 Franken) festen Gehalt, nebst Nahrung und Wohnung für ihn und Camillo, seinen Sohn. Beide erscheinen auch 1517 im Registro delle Gabelle. Wie sehr der Fürst den Künstler schätzte, zeigt ein (im Archivio di Mantova Sezione E. Cass. XXXI veröffentlichtes) Schreiben Alfonso's an seine Schwester Isabella Gonzaga vom 26. Nov. 1523, worin er ihn »mio boccaloro« nennt und mit Werken seiner Hand zu ihr sendet. A. blieb bis zur Mitte 1528 bei dem Herzoge.

s. Campori, Notizie storiche, artistiche della majolica, della porcellana di Ferrara et Modena 1871. p. 28. — Ders. in Gazette des Beaux-Arts. XVII. 157.

Albert Ilg.

Antonio. Antonio Fiorentino, Architekt, geb. um 1500 in la Cava (daher della Cava genannt), † nach Boni 1570, nach Ticozzi 1571. Derselbe ist nicht zu verwechseln mit Antonio Filarete (s. Averlino). Er erlernte in Rom die Baukunst und liess sich als Meister in Neapel nieder. Die Kuppelkirche S. Caterina Formello, mit ihrer Nachbildung der Kuppel des Domes von Florenz, ist sein Werk; sie entstand seit 1523.

s. Ricci, Storia dell' Architettura. III. 16. — Schulz, Denkmäler der Kunst in Unterit. IV. 201. — Boni, Biografia (wirft Ant. Fiorentino mit Averlino genannt Filarete zusammen). — Ticozzi, Architetti e Scultori.

Jansen.

Antonio. Antonio di Donnino di Domenico Mazieri wurde 1525 in die Malergilde von Florenz eingetragen. Ein Schüler des Franciabigio, war er ein tüchtiger Zeichner und verstand sich namentlich auf Pferde und Landschaften. Im Kloster S. Agostino al Monte Sansovino malte er in Chiaroscuro Geschichten des alten Testamentes. Die Kapelle im bischöflichen Palaste zu Arezzo besass von ihm die Taufe eines Königs, wobei das Porträt eines Deutschen angebracht war und ausserordentlich gefiel. Dagegen malte er für Bartolomeo di Francesco del Giocondo in einer Kapelle der Annunziata in Florenz Märtyrerszenen in Fresko, die ihn wegen schlechter Ausführung um allen Kredit gebracht haben sollen. In derselben Kirche befindet sich noch ein Altarbild S. Anna, Maria und Jesus mit den hh. Lorenz und Stephan, welches Antonio vom 14. Juli bis 15. Aug. 1543 für 84 Lire fertig gemacht hat. Die beiden Heiligen sind Porträts des Padre Biffali und des Frate Stefano. Einmal wenigstens hat dieser Maler durch eine recht geschickte Leistung Staunen und Ueberraschung erregt. Es war 1539, als er eine Kriegsszene für die Commedia »il Commodo« entwarf, die Antonio Landi zur Feier der Hochzeit des Landesherren gedichtet hatte.

s. Vasari, ed. Le Monnier. IX. 104. XI. 210. (»Il Commodo«. Commedia di Antonio Landi. Firenze 1539. — Vergl. auch die Litt. unter Antonio del Domenico.) — Bochi-Cinelli, Bellezze di Firenze. p. 449. — Gualandi, Memorie originali etc. S. VI. 177.

Jansen.

Antonio. Antonio di Girolamo d'Antonio d'Ugolino aus Florenz malte 1526 bis 1530 acht Miniaturen in zwei Antiphonarien des Domes der genannten Stadt. Jedes derselben enthält vier. 1) Die drei Marien am Grabe mit schönen Ornamenten und kleinen Historien am Rande. 2) Derselbe Gegenstand. 3) Hl. Johannes auf Pathmos. 4) David kniet in einer Landschaft vor Gott, der am Himmel erscheint. 5) Judith mit Holofernes' Haupt; in der Ferne die Stadt Betulia. Am Rande Wappen und kleine Halbfiguren. 6) Esther mit einem Buche sitzend. 7) vier knieende Figuren in einer Landschaft. 8) Prophet Ezechiel in Halbfigur erschaut in der Höhe Gott Vater.

s. Vasari, ed. Le Monnier. VI. 165. 199. 200 und 201. — Abbildungen in: Curmer, Evangiles des Dimanches et Fêtes. pp. 256. 334. 360.

Jansen.

Antonio. Antonio da Trento, italienischer Formschneider in Helldunkel, mit Unrecht gewöhnlich Antonio Fantuzzi da Trento genannt, seitdem ihn Bartsch (in dem 1811 erschienenen zwölften Theil seines Peintre-Graveur) mit dem bolognesischen Maler und Radirer Antonio Fantuzzi identifizirte, mit dem er schlechterdings nichts zu schaffen hat. Die früheren Kunstgeschichtschreiber lassen ihn in den venezianischen Staaten, zu Trient, um 1508 auf die Welt kommen und als Lehrling bei Parmegianino eintreten; angeblich machte er hier grosse Fortschritte und würde gewiss Bedeutendes in der Malerei geleistet haben, wenn er nicht, auf Zureden seines Lehrers, seine Talente dem Formschneiden in Helldunkel zugewendet hätte. Allein diese Angaben sind lediglich aus der Phantasie geschöpft. Wir haben von seiner Person, von seinen Arbeiten und aus seinem Leben keine anderen bestimmten Nachrichten, als diejenigen, welche uns Vasari in den Biographien des Parmegianino und des Marcantonio überlieferte. Vasari berichtet: »Als nach der Plünderung Rom's (im J. 1527) Mazzuoli eine Zeit lang in Bologna verweilte, liess er, während seines dortigen Aufenthalts etliche Formschnitte in Helldunkel verfertigen, unter Anderen einen »Diogenes« und die »Marter der Apostel Petrus und Paulus«. Er machte noch Vorbereitungen zu vielen Zeichnungen, welche er auf dieselbe

Art vervielfältigen lassen wollte von einem gewissen **Meister** Antonio da Trento, den er zu diesem Behuf zu sich genommen und in der Kunst des Uebereinanderdruckens von mehreren Platten in dunkleren oder helleren Tönen unterrichtet hatte, verfolgte aber dieses Vorhaben nicht weiter, weil er mit Bestellungen von Gemälden und anderen Werken überhäuft war. Um diese Zeit benutzte der besagte Antonio da Trento einen Augenblick, wo Parmegianino noch schlief, um ihm einen Koffer aufzubrechen und alle seine Holz- und Kupferplatten, wie auch alle seine Zeichnungen zu entwenden, und ging mit dieser Beute zum Teufel, ohne dass man je erfahren, was aus ihm geworden. Mazzuoli fand jedoch seine Platten wieder, die Antonio bei einem seiner Freunde gelassen hatte in Bologna, wahrscheinlich mit der Absicht sie gelegentlich abzuholen«. (Vasari scheint jedoch später von Antonio da Trento's letztem Schicksal gehört zu haben; denn im Leben des Marcantonio, wo er verschiedene Werke unseres Meisters namhaft macht, fügt er schliesslich hinzu: »er verfertigte noch viele andere Stücke, die nach seinem Tode von Joannicolo Vicentino gedruckt wurden«.) Wie aus jener Stelle zur Genüge erhellt, war Antonio da Trento kein Malerlehrling des Parmegianino, sondern ein »Meister«, ein Formschneider von Fach, der von Mazzuoli nichts als das Tondrucken lernte und dazu gebraucht wurde seine Zeichnungen in solcher Weise zu vervielfältigen, dabei aber an seinem Haus- und Brodherrn die schnödeste Untreue beging und heimlich davon lief.

Wohin er sich geflüchtet, wusste Vasari nicht. Mariette bemerkte auf Kupferstichen der Schule von Fontainebleau ein aus den grossen lateinischen Buchstaben A T F zusammengesetztes Monogramm: und vermuthete, dass es sich auf Antonio da Trento beziehen könne, welchem daher auch in seinem handschriftlichen Kupferstichverzeichniss die mit diesem Zeichen versehenen Blätter beigelegt sind, berichtigte aber seinen Irrthum, als ihm in der Folge Radirungen vorkamen, worauf der Name des Meisters, Antonio Fantuzzi, ganz ausgeschrieben stand. Bartsch kannte ebenfalls diesen Künstlernamen, wusste aber nichts von Mariette's nachträglicher Berichtigung und blieb bei dem ersten Irrthum, indem er sich für überzeugt erklärte, dass der Kupferstecher Antonio Fantuzzi kein anderer sei als der Formschneider Antonio da Trento, der sich nach Frankreich begeben, dort in der Kolonie italienischer Künstler, die unter Primaticcio an der Ausschmückung des Schlosses von Fontainebleau arbeiteten, Unterkommen gefunden und seinen Familiennamen, wovon er in Bologna keinen Gebrauch machte, wieder angenommen habe. Die Autorität von Bartsch verschaffte dieser Vermuthung Eingang bei den meisten nachfolgenden Kunstschriftstellern, obschon die Gründe, worauf sie sich stützte, nichts weniger als beweiskräftig sind. Der Umstand, dass Antonio Fantuzzi und Antonio da Trento nach Parmegianino's Zeichnungen gearbeitet haben, ist sehr unerheblich und gibt jedenfalls kein Recht aus dem Kupferätzer und Formschneider nur **einen** Künstler zu machen. Was die Monogramme betrifft, so gehören dazu seltsame Augen, um das auf Holzschnitten in Helldunkel vorkommende gothische ziemlich übereinstimmend zu finden mit den lateinischen Inizialen ANTF, die man in folgender Weise verbunden auf radirten Blättern antrifft, und wenn Bartsch will, dass jedes der beiden Monogramme die Buchstaben AT enthalte, welche, nach seiner Ansicht, Antonius Tridentinus bedeuten sollen, so ist das eine ganz willkürliche Voraussetzung. Das einfache gothische A, womit Antonio da Trento ein Paar Mal seine Helldunkel bezeichnete, kann nur höchst gezwungenerweise für AT genommen werden, und in den verbundenen römischen Inizialen ANTF, welche Antonio Fantuzzi auf seine Radirungen als Monogramm zu setzen pflegte, ist die Abkürzung des Taufnamens und des Wortes Fecit nicht zu verkennen.

Zani, an mehreren Stellen seiner Enciclopedia, namentlich in den Anmerkungen zu Antonio Cavalli und Antonio Fantuzzi, bekämpfte die Ansicht von Bartsch und wies nach, dass im 16. Jahrh. eine Familie Fantuzzi in Bologna existirte: ein Francesco Fantuzzi war 1571 daselbst Podestà und ein Pasotto Fantuzzi liess 1578 die Gemälde der dortigen Kirche S. Jacopo auf seine Kosten restauriren. Diese Fakta waren jedoch in dem Streitpunkte durchaus nicht entscheidend, und vor lauter Gelehrsamkeit und Belesenheit übersah der eifrige Abbate das naheliegendste, augenfälligste und schlagendste Argument für das, was er beweisen wollte, ich meine die Inschrift auf dem radirten Blatt, welches die Vorderseite der berühmten Badegrotte abbildet, die zu Fontainebleau im Piniengarten des Schlosses befindlich war und beim Niederreissen der Odysseusgalerie zerstört wurde (1738). Diese bisher vielfach, aber stets unrichtig reproduzirte und daher immer falsch verstandene Inschrift ist ein merkwürdiges Beispiel für manche Fehlgriffe gelehrter Kritik; ihr Inhalt, in etwas abgekürzter Weise, jedoch in grossen Buchstaben klar ausgedrückt lautet: Antonio Fantuzi De Bologna Fecit Anno Domini 1545, und besagt demnach aufs deutlichste, dass Antonio Fantuzzi nicht aus Trient, sondern aus Bologna gebürtig

war und mit Antonio da Trento bloss den Taufnamen gemein hatte. Die verkehrte Deutung kam hauptsächlich davon, dass der Endbuchstabe des Wortes Fantuzi, das I, die zweite Zeile der Inschrift anfängt, deshalb nicht zu dem Namen Fantuzi mit hinzugezogen, sondern für sich genommen und als Abkürzung von Inventor ausgelegt wurde. Man las nun Inventor De Bologna, und bezog diese Worte auf Primaticcio, der in Frankreich bekanntlich den Beinamen Bologna hatte (s. den Artikel Fantuzzi). Uebrigens bedarf es nicht einmal jenes so positiven Umstandes, um die Ueberzeugung zu gewinnen, dass Antonio da Trento's Holzschnitte in Helldunkel nach Parmegianino und Fantuzzi's Radirungen nach eben diesem Meister nicht von einer und derselben Hand verfertigt sein können. Ich weiss wol, wie jeder reproduzirende Künstler in seinen Arbeiten ungleich ist. Es gibt aber zwei Arten von Ungleichheiten, mögliche und unmögliche. Wenn ein Formschneider oder Kupferstecher denselben Meister ein Mal gründlich und genau, ein anderes Mal oberflächlich und ungetreu wiedergibt, so handelt es sich bloss um verschiedene Grade des Machwerks, die ganz gut derselben Werkmeisterhand angehören können, und unsere Erfahrung hat Nichts dagegen; wenn aber derselbe Meister in einigen Blättern mit aller Liebe und Treue nachgebildet, in anderen dagegen aufs Nachlässigste behandelt und bis zur Unkenntlichkeit entstellt ist, so sind das durchaus entgegengesetzte Eigenschaften der Behandlung und Auffassung, Eigenschaften, die gar nicht in einem Künstlerindividuum existiren können, und wir sind genöthigt zwei Persönlichkeiten anzunehmen. Das ist auch im vorliegenden Fall das Richtige. Antonio Fantuzzi und Antonio da Trento sind zwei ganz verschiedene Künstler, die nicht für eine Person gehalten werden dürfen, wie auch die Radirungen des Ersteren von den Tondruckblättern des Letzteren ganz und gar zu trennen sind. Fantuzzi's Ausführung ist hart und ohne alle Wirkung; man erkennt darin freilich eine Künstlerhand, aber eine solche, die beliebig und lüderlich zu Werke geht; er hat Verschiedenes nach Parmegianino mit flüchtiger Nadel radirt; aber das vorzüglich Charakteristische dieses Meisters, das Elegante und Graziöse mit einem schwächeren oder stärkeren Anflug von übertriebener Zierlichkeit und Lieblichkeit, ist verschwunden und in Fantuzzi's rohe und wilde Manier verzerrt. Antonio da Trento war ein fleissig und sorgfältig ausführender Meister, welcher den zierlichen Formencharakter, den pikanten Effekt und den geistigen Gehalt seiner Vorbilder sehr glücklich auf die Holzplatte übertrug und seinen Nachbildungen den Reiz der Originale gab. Er arbeitete ausschliesslich nach den eigens zu diesem Zweck verfertigten Zeichnungen Parmegianino's, welcher sich die Vervielfältigung und Verbreitung derselben durch den Formschnitt in Helldunkel unmittelbar angelegen sein liess und, wie der kenntnissreiche Mariette glaubte, eigenhändig dabei mitwirkte, indem er dem Formschneider die Aufzeichnungen auf die Holzstöcke machte. Ohne der Achtung, die man der Ansicht eines so feinen Kritikers schuldig ist, zu nahe zu treten, möchte ich diesen Umstand bezweifeln. Parmegianino war zu viel beschäftigt und arbeitete zu schnell, als dass er die mühsame und langsame Arbeit solcher Aufzeichnungen hätte übernehmen sollen; höchst wahrscheinlich begnügte er sich die Ausführung des Formschneiders sorgfältig zu beaufsichtigen und durch andeutende und verbessernde kritische Nachhülfe zu gelungener und wirksamer Durchbildung zu befördern.

Antonio da Trento's Helldunkel scheinen theils in Rom, theils in Bologna unter den Augen dieses immer geistreichen und talentvollen, wenn gleich schon etwas manierirten Meisters entstanden zu sein. Sie sind meistens von zwei Platten: die eine, die Strichplatte, drückt vermittelst Schraffirungen die Umrisse und Schatten aus; die andere, die Tonplatte, gibt die Halbtinten und enthält die für die Lichter ausgesparten Höhungen mit Weiss. Alle seine Blätter gehören zu den Seltenheiten, zumal in guten Exemplaren. Die klarsten und reinsten Abdrücke sind die besten. Man trifft einige mit Verschiedenheiten, die sich in den Aufhöhungen mit Weiss und in den Schraffirungen bemerklich machen, aber lediglich von dem Abnutzen der Platten herrühren.

Bartsch beschreibt 26 Stücke, von welchen er bloss sechs als unbezweifelt ächt gelten zu lassen scheint. Das Monogramm des Meisters, ein grosses gothisches A.  findet man nur auf zwei Blättern (No. 6 und 35); die anderen haben weder Namen noch Zeichen, so dass die Bestimmung der Werke dieses Meisters nicht immer sicher und leicht ist. Das nachfolgende Verzeichniss umfasst 36 Stücke. Um nicht von der herkömmlichen Benennung plötzlich abzugehen, sind darin die 13 Blätter der Apostelfolge (No. 7 bis 19) aufgenommen, bei welchen es sehr zweifelhaft ist, ob sie von Antonio da Trento herstammen, und die im Machwerk so entschieden an die eigenthümliche zweite Manier des Ugo da Carpi erinnern, dass ich diesen Künstler als ihren Urheber vermuthe. Auch unter den andern Nummern befinden sich vielleicht noch einige Stücke, wobei es ungewiss ist, ob sie von Antonio da Trento oder von Giuseppe Niccolò Vicentini sind; denn da diese beiden Meister eine ziemlich gleiche Art der Behandlung an sich haben, ist es schwer über ihre Werke zu entscheiden, wenn sie nicht ihren Namen oder ihr Zeichen darauf gesetzt haben. Demnach

bliebe von den verzeichneten 36 Stücken nur etwa die Hälfte übrig, die unserem Meister als authentisch zugeeignet werden könnte. Diese Zahl ist jedenfalls zu gering; denn Vasari sagt, dass Antonio da Trento ausser den 4 Stücken, die er von ihm hernennt, noch viele andere verfertigte. Wir haben keinen Grund an Vasari's Aussage zu zweifeln, und zählen aber nur auf, was vor einer strengen Kritik mit Ehren zu bestehen vermag.

s. Huber und Rost, Handbuch für Kunstliebhaber (1799). III. 165. — Bartsch, Peintre-Graveur (1811). XII. p. 14—15. — Zani, Enciclopedia. I. VI. 311. VIII. 272. — Joubert, Manuel de l'amateur d'estampes (1821). I. 169. — Zanetti, Catalogue des estampes du comte L. de Cicognara (1837). p. 15—16. — Nagler, Monogrammisten (1858). I. No. 17. und 579. — Passavant, Peintre-Graveur (1864). VI. 195.

---

1) Das Opfer Abraham's. Nach Parmegianino. Helldunkel von 2 Platten. kl. Fol. B. XII. Abth. I. 3; hier einem Ungenannten zugeschrieben. Dieses schöne Helldunkel trägt allerdings kein Zeichen; aber ich zweifle nicht, dass Antonio da Trento der Verfertiger desselben ist.

2) Maria, auf einem Sessel sitzend, herzt das in ihren Armen liegende Christuskind. Nach Parmegianino. Helldunkel von 3 Platten. Oval. 8. B. XII. Abth. III. 4; hier einem Ungenannten beigelegt. Freilich befindet sich darauf kein Zeichen; aber ich bin überzeugt, dass es von Antonio da Trento herstammt. Jedenfalls ist der Formschneider derselbe, welcher das vorhergehende Blatt ausführte.

3) Die Rosenmadonna. Maria, halbe Figur, hält Rosen und hat auf den Armen das Christuskind, das sich an ihre Brust lehnt; daneben der schlafende kleine Johannes, den Kopf auf seine beiden Hände gestützt. Nach Parmegianino. Ovales Helldunkel von 2 Platten. gr. Fol. B. XII. Abth. III. 12, wo es auffallenderweise einem Ungenannten zugeschrieben ist. Vortreffliches Blatt; Vasari spricht davon und gibt es dem Antonio da Trento. Die Strichplatte ist mit mehrfachen Schraffirungen ausgeführt; es handelt sich nur darum, dass die Schraffirungen rein und klar sind, was ein Zeichen von dem noch frischen Zustande der Platte ist. Aegidius Sadeler hat dieselbe Zeichnung in Kupfer gestochen.

4) Maria, das Jesuskind und der kleine Johannes. Maria sitzt am Fuss eines Baumes und hält auf ihrem Schooße das Christuskind, welches den vor ihm stehenden kleinen Johannes bei der Hand fasst und mit der aufgehobenen Rechten segnet. Nach Parmegianino. Helldunkel von 2 Platten. H. 240 mill., Br. 185 mill. Ein bisher noch nicht beschriebenes Blatt, sehr schön und ganz in der Art des Antonio da Trento behandelt.

5) Die heilige Familie und zwei Heilige. Maria, sitzend, hat neben sich eine knieende Heilige, welche das Jesuskind in ihre Arme nimmt, und auf der Seite, Joseph, begleitet von einem heiligen Bischof: nach Parmegianino. Sehr schönes Helldunkel von 2 Platten. Man weiss nicht bestimmt, wer der Urheber davon ist; ich sehe Niemand, dem es sich passender zuschreiben lässt als dem Antonio da Trento. Dieselbe Zeichnung wurde zweimal von Ungenannten in Kupfer gestochen. Fol. B. XII. Abth. III. 24, wo es einem Ungenannten beigelegt ist.

I. Ohne Zeichen.

II. Unten links, A. Andreani's Monogramm.

6) Johannes der Täufer, in der Wüste sitzend, streckt den Arm nach einem Kreuze aus und will damit auf den Messias hindeuten; neben ihm liegt das Lamm. Nach Parmegianino. Der Gegenstand ist mit einem Rande umgeben, worauf unten folgendes Zei-



chen eingeschnitten ist, welches den Antonio da Trento bezeichnet. 4. B. XII. Abth. IV. 17. — Eigenthümlich schönes Helldunkel; aber man muss es gut gedruckt finden, aus der Zeit, wo die Platte neu war; alsdann sind die Höhungen mit Weiss schraffirt und nicht fleckweise hingegesetzt, wie in den späteren Abdrücken; und die Striche des Schnittes sind klar und sauber; je mehr die Platten sich abnutzen, desto mehr vermengen sich die Schraffirungen und werden schmutzig, als ob es Kiekse wären. Das bewirkt sogar einen solchen Unterschied, dass man meint es seien mehrere Plattenzustände, es ist aber nur ein Plattenzustand im grösseren oder geringeren Grade der Abnutzung. — Bartsch bemerkt mit Unrecht, dass die Abdrücke mit dem Monogramm im Rande von den schon abgenutzten Platten herzurühren scheinen. Das Zeichen findet sich auf Abdrücken der schönsten und frischesten Art; sehr oft aber ist es abgeschnitten.

7—19) Christus und die Apostel. Nach Parmegianino. Folge von 13 Bll. Helldunkel von 3 Platten, die, wie man gewöhnlich annimmt, von Antonio da Trento, aber nach meiner Meinung, von Ugo da Carpi ausgeführt sind. Der grösste Theil der Apostel hat keinen Heiligenschein um den Kopf, sondern bloss eine halbe Zackenglorie oberhalb desselben. Jede Figur ist mit einem doppelten Einfassungsstrich umgeben, der einen ziemlich breiten Rand entstehen lässt. Die Abdrücke mit den zwei Einfassungsstriches sind aber sehr selten; meistens finden sich nur solche, wo der Rand abgeschnitten und nur noch ein Einfassungsstrich übrig ist. Auch trifft man diese kleinen Stücke äusserst selten von gutem Farbenton und Druck; die schönsten, die ich gesehen habe, waren in Roth gedruckt. Die ganze Folge habe ich noch nirgends beisammen angetroffen; selbst theilweise kommt diese Folge so selten vor, dass vier Stücke davon Bartsch unbekannt blieben. 8. B. XII. Abth. IV. 1—12.

7) Christus, mit Nimbus und Glorienschein, der Kopf in Profilansicht links, der Körper nach der anderen Seite hingewendet, hält mit der Linken sein Gewand in die Höhe und betheuert mit der aufgehobenen Rechten seine göttliche Sendung. Dieses Blatt fehlt bei Bartsch.

8) Petrus, in Dreiviertelansicht rechts, der Körper nach der anderen Seite hingewendet, hält die Rechte auf der Brust und trägt in der Linken zwei Schlüssel. B. 1.

9) Paulus, geht nach rechts hin und wendet seinen Kopf nach der anderen Seite herum, hat die linke Hand erhoben und hält unter dem rechten Arm ein nach oben gekehrtes Schwert. B. 12.

10) Andreas, der Kopf nach rechts profilirt und der Körper nach derselben Seite hingewendet, hält mit beiden Armen das schräge Balkenkreuz. B. 2.

11) Simon, der Kopf nach links profilirt und der Leib nach derselben Seite hingewendet, hält mit der Rechten die Säge und stützt sich mit der Linken auf seine Hüfte. B. 10.

12) Judas Thaddäus, von vorn gesehen, kreuzt die Arme vor der Brust und blickt vor sich nieder. B. 11.

13) Jacobus der Aeltere, der Kopf nach links profilirt und der Körper beinahe rückwärts gesehen, geht nach der linken Seite hin; er hat einen Hut auf dem Kopfe, stützt sich mit der Rechten auf seine Hüfte und hält in der Linken einen Pilgerstab. Bei Bartsch unter No. 3 erwähnt, aber nicht beschrieben, weil ihm kein Abdruck dieser Figur zu Gesicht kam.

14) Johannes, der Kopf nach rechts profilirt und der Körper nach derselben Seite hingewendet, hält in der linken Hand einen Kelch, aus dem sich eine Schlange emporwindet, und hat zu seinen Füssen den Adler. B. 4.

15) Bartholomäus, der Kopf nach links profilirt, hält in der vom Gewande bedeckten rechten Hand das Messer. Von Bartsch unter No. 6 erwähnt, aber nicht beschrieben.

16) Matthäus, mit Nimbus und Glorie, der Kopf nach rechts profilirt und der Körper nach derselben Seite hingewendet, hält mit der rechten Hand eine Hellebarde und trägt ein Buch auf der Schulter. B. 7.

17) Philippus, mit einer Strahlenglorie um den Kopf, der $^3/_4$ nach rechts hingewendet ist, geht nach derselben Seite hin, hat beide Hände gefaltet und hält zwischen den Armen einen Kreuzstab. B. 5.

18) Jakobus der Jüngere, der Kopf nach rechts profilirt und der Körper nach derselben Seite hingewendet, hat die rechte Hand auf der Brust und hält damit sein Gewand in die Höhe; er trägt einen Gürtel, woran eine Tasche oder ein Beutel befestigt ist. B. 8. Der Apostel heisst hier T h o m a s.

19) Thomas, der Kopf nach rechts profilirt und der Körper nach derselben Seite hingewendet; er hat in der Linken einen Speer und hebt mit der Rechten sein Gewand in die Höhe. Von Bartsch unter No. 9 erwähnt und Jakobus der Jüngere genannt, aber nicht beschrieben.

Dieselbe Folge der Apostel existirt in Radirungen von einem Aetzkünstler, den ich nicht kenne. Er setzte auf seine Platten folgendes Zeichen: F. P., was Manche glauben liess, dass sie von Parmegianino gearbeitet wären; aber sie sind gewiss nicht von ihm, es ist weder sein Vortrag noch seine Art zu zeichnen, Ich bin sogar überzeugt, dass diese Platten nach den Holzschnitten in Helldunkel radirt worden; sie sind von gleicher Grösse, auf gleiche Art schattirt, die Figuren nach der entgegengesetzten Seite hingewendet, und eigenthümlich ist, dass dieser Kupferstecher nichts radirt hat, was nicht gleich gross als Formschnitt in Helldunkel ausgeführt worden. S. weiter unten No. 24, 25, 28—34.

20) Die Marter der Apostel Paulus und Petrus. Der römische Statthalter lässt in seiner Gegenwart den Paulus enthaupten, und verurtheilt zu einer anderen Todesart den Petrus, den ein Henker beim Bart gefasst hat und gewaltsam fortschleppt. Nach P a r m e g i a n i n o. Reiche Komposition von beinahe 30 Figuren. Helldunkel von 3 Platten. Ohne Namen und Zeichen. qu. Fol. B. XII. Abth. IV. 28.

Vasari berichtet, dass Antonio da Trento dieses Helldunkel verfertigte, und hätte er es auch nicht gesagt, so könnte man sich hierüber nicht irren, wenn man sich die Mühe nähme, es mit dem »Johannes in der Wüste« und mit dem »Lautenspieler«, d. h. mit den zwei Blättern, worauf der Meister sein Zeichen gesetzt hat, zu vergleichen. Auch darf man sich nicht verwundern, dass dieses Stück eines der schönsten ist, die nach Parmegianino in Helldunkel geschnitten worden sind, weil es unter seiner unmittelbaren Aufsicht von Antonio da Trento ausgeführt wurde und er dabei die Arbeit des Formschneiders leitete. — Bartsch unterscheidet bei diesem Helldunkel zwei Plattenzustände, indem zuerst das Ganze, nachher nur ein kleiner Theil des Vordergrundes mit drei, das Uebrige bloss mit zwei Platten gedruckt worden sei. Das sind aber keine verschiedenen Plattenzustände, die nur durch Hinzufügung neuer Arbeiten bedingt werden, sondern blosse Druckvarianten, Abdrücke, die zu verschiedenen Zeiten abgezogen wurden, was verursacht, dass sich etliche Verschiedenheiten vorfinden, besonders in den Aufhöhungen mit Weiss für die Lichter, die auf den einen breiter sind als auf den andern. Auch trifft man in den Abdrücken mit breiten Lichtern klecksige Stellen; aber alles das kommt lediglich her von der abgenutzten Platte, die sich erbreitert oder an gewissen zarten Stellen zerbrochen hat.

Zanetti behauptet in der Sammlung des Grafen Cicognara einen Abdruck gesehen zu haben, wo unten rechts das Datum DXXXV (1535) deutlich bemerkbar gewesen wäre, nebst einigen senkrecht eingeschnittenen Buchstaben, die man nur mit Mühe lesen konnte, weil dicht dabei das Papier beschnitten war, man hätte aber ganz entschieden darin ein wirkliches Formschneiderzeichen erkannt; auf einem andern in derselben Sammlung befindlichen Exemplar sah man hingegen kein Zeichen und Datum. Ich habe mehr als zwanzig Abdrücke dieses Blattes, Abdrücke von allen Sorten, zu Gesicht bekommen, aber auf keinem einzigen weder Zeichen noch Datum angetroffen, und so lange ich mich nicht mit eignen Augen von dem Vorhandensein eines mit Monogramm und Jahrzal bezeichneten Abdrucks überzeugt habe, muss ich das von Zanetti beschriebene Exemplar für fälschlich halten. Wenn aber auch Datum und Zeichen auf jenem Exemplar nicht etwa hinzugeschrieben, sondern wirklich hinzugedruckt sein sollten, so wären sie jedenfalls später von fremder Hand hinzuge-

setzt worden; denn Vasari meldet ausdrücklich, dass Parmegianino den Formschnitt in Helldunkel, welcher die Marter der zwei grossen Apostel vorstellt, während seines Aufenthaltes in Bologna, also 1527, verfertigen liess.

21) Die hl. Cäcilia singt Loblieder auf Gott und begleitet sie mit der Handorgel. Halbe Fig. in einem Rund. Nach Parmegianino. Helldunkel von zwei Platten. Fol. B. XII. Abth. IV. 37.
   I. Ohne Zeichen.
   II. Mit A. Andreani's Monogramm.

22) Die tiburtinische Sibylle zeigt dem Kaiser Augustus die hl. Jungfrau, die mit dem Christuskinde auf ihren Armen in der Luft erscheint. Nach Parmegianino. Helldunkel von zwei Platten. Fol. B. XII. Abth. V. 7. Ohne Zeichen. Dieses von Vasari erwähnte Blatt wurde von Antonio da Trento unter Parmegianino's Aufsicht und Leitung geschnitten; es gehört darum zu den schönsten, die nach jenem Meister ausgeführt worden.

Nach derselben Zeichnung existirt ein anderes Helldunkel, mit drei Platten gedruckt, und von einem der vortrefflichsten Formschneider, die in diesem Genre arbeiteten, verfertigt: man vermuthet, dass es von G. N. Vicentini herrühren könne. Es ist unbezeichnet und in den Schatten mit einer einzigen Strichlage schraffirt. Ein fast noch schöneres und von jenen beiden verschiedenes Helldunkel sieht man in der Sammlung des Berliner und Pariser Kupferstichkabinets: es ist ohne alle Schraffirung, Taille und Kontur; wie mit Pinselzügen ausgedrückt, ahmt es vollkommen eine getuschte Zeichnung nach, ist übrigens von derselben Grösse und die Figuren sind nach derselben Seite hingewendet. Die Behandlung erinnert entschieden an Ugo da Carpi. Abgesehen vom Machwerk, unterscheidet man die beiden zuletzt erwähnten Helldunkel von dem ersten leicht daran, dass hier unten auf beiden Seiten ein wenig Terrain mit Pflanzenbewuchs ist und oben rechts die Säulenfüsse von Gesträuch umrankt sind; dort hingegen, unten ebener Fussboden und oben rechts hinter den Palastsäulen ein Fenster angedeutet ist.

23) Diana, beinahe vom Rücken gesehen, nach links hingewendet, hält einen Bogen in der erhobenen linken Hand; links zwei Nymphen in einem vertieften Terrain. Nach Parmegianino. Helldunkel von zwei Platten. Ohne Zeichen. 8. B. XII. Abth. VII. 9.

24) Diana geht auf die Jagd, von dreien ihrer Hunde begleitet; ihr vorauf laufen andere Hunde, die einen Hirsch verfolgen. Nach Parmegianino. Helldunkel von zwei Platten. Ohne Zeichen. kl. qu. Fol. B. XII. Abth. VII. 10.

25) Pallas, stehend, mit der linken Hand einen Speer schleudernd und die rechte Hand auf einen Schild stützend. Nach Parmegianino. Helldunkel von zwei Platten. Ohne Zeichen. Ein bisher noch nicht beschriebenes Blatt. 8. H. 105 mill.; Br. 72 mill.

26) Circe reicht den Gefährten des Odysseus einen Zaubertrank, um sie in Schweine zu verwandeln. Nach Parmegianino. Helldunkel von zwei Platten. Oval. qu. Fol. B. XII, Abth. VII. 6. Hier wird es einem Ungenannten zugeschrieben. Sehr wahrscheinlich ist dieses Blatt sowol als auch das nachfolgende von Antonio da Trento. Beide Blätter sind mit mehrfachen Taillen schraffirt; das erste ist vortrefflich, das zweite aber bei weitem nicht so schön als das Helldunkel, welches Ugo da Carpi nach derselben Zeichnung ausgeführt hat.
   I. Ohne Zeichen. Die Abdrücke dieses Zustandes sind klar, und die Platte ist noch nicht wurmstichig.
   II. Unten in der Ecke, rechts, das Zeichen A. Andreani's und die Jahrzahl 1602.

27) Derselbe Gegenstand, anders behandelt. Circe ist hier abgebildet, wie sie selbst ihren Zaubertrank probirt, um durch solches Vortrinken die Gefährten des Odysseus sicher zu machen und desto besser zu täuschen. Nach Parmegianino. Helldunkel von zwei Platten. Oval. Fol. B. XII. Abth. VII. 8.
   I. Ohne Zeichen.
   II. Mit A. Andreani's Monogramm, unten in der Ecke links.

28) Mutius Scävola verbrennt seine Hand. Er steht vor einem Heerd, worauf ein Feuer lodert; ihm gegenüber sind drei Frauen, die mit Fingern auf ihn zeigen und zwei Männern die Handlung bemerklich machen; dabei zwei Kinder. Nach Parmegianino. kl. qu. Fol. B. XII. Abth. X. 21. Hier ist dieses Helldunkel von zwei Platten einem Ungenannten zugeschrieben und »das Opfer« betitelt.

29) Die Vestalin Tuccia trägt Wasser in einem Sieb, zum Beweise ihrer Jungfernschaft; sie geht eilig nach rechts hin, den Kopf herumwendend um hinter sich zu blicken, und hält das Sieb mit beiden Händen; über ihrem Kopfe flattert ein leichter Schleier. Nach Parmegianino. Helldunkel von zwei Platten. Ohne Zeichen. 8. B. XII. Abth. X. 2. Wunderlicherweise betitelt Bartsch dieses Blatt »die Frau mit der Schüssel«. Ich halte die obige Bezeichnung unbedingt für richtiger; es ist gerade dieselbe Figur als die, welche sich in einer von Parmegianino erfundenen und von einem Ungenannten in Kupfer gestochenen figurenreichen Darstellung gleichen Inhalts befindet, nur mit dem Unterschiede, dass der Kopf nicht dieselbe Haltung hat. Uebrigens ist dieses kleine Blatt ein vortreffliches Helldunkel und sehr gut ausgeführt, ich glaube ganz gewiss von Antonio da Trento. Wir besitzen mehrere Helldunkel von ähnlicher Dimension, die in derselben Weise behandelt sind.

Dieselbe Zeichnung des oben genannten Gegenstandes besitzen wir in einer geistreichen Radirung von dem Meister, der noch mehrere kleine Stücke radirt und mit den Initialen F. P. bezeichnet hat, unter anderen die Folge der 12 Apostel (No. 7—19), im Kleinen nach denselben Zeichnungen des Parmegianino, die in gleicher Form in Helldunkel geschnitten wurden; denn, wie schon gesagt, bemerkt man, dass alle auf solche Art geschnittenen kleinen Stücke in gleicher Grösse radirt vorkommen und wahrscheinlich dem Aetzkünstler als Vorbilder dienten. Vergl. No. 24, 25, 30, 31, 32, 34.

30) Die Stärke, personifizirt durch eine Frau, die mit beiden Armen eine Säule umspannt.. Nach Parmegianino. Helldunkel von zwei Platten. Ohne Zeichen. 8. B. XII. Abth. VIII. 7.

31) Die Wahrheit, versinnbildlicht durch eine auf einem Fussgestell stehende und von Sonnenstrahlen beschienene nackte Frau, welche die

Arme kreuzweise auf die Brust legt. Nach Parmegianino. Helldunkel von zwei Platten. Unbezeichnet. 8. B. XII. Abth. VIII. 8.

32) Das cholerische Temperament, vorgestellt durch eine rasende, mit zwei Schwertern bewaffnete Frau; dahinter liegt eine Violine an der Erde, um anzudeuten, dass die Musik den Zorn besänftigt. Nach Parmegianino. Helldunkel von zwei Platten. Unbezeichnet. 8. B. XII. Abth. VIII. 11.

33) Ein sitzender Philosoph, Profil nach rechts hingewendet, legt seine rechte Hand auf Etwas, das man nicht wol bestimmen kann; hinter ihm 3 Frauen, wovon man nur die Köpfe sieht, und dahinter eine vierte stehende Frau in ganzer Figur, die sich mit dem linken Arm auflehnt und einen Globus betrachtet; an der Vorderseite des Steines oder Kastens, worauf der Philosoph sitzt, ist ein Kompass. Nach Parmegianino. Helldunkel von zwei Platten. Unbezeichnet. kl. qu. Fol. B. XII. Abth. VIII. 16; hier heisst es »die Astronomie«.

34) Ein sitzender Philosoph, Profil nach rechts hingewendet, scheint in seine Gedanken vertieft und hält ein Buch, worauf er sich mit dem linken Arm stützt; hinter ihm ein auf einem Stock reitender Amor. Nach Parmegianino. Helldunkel von zwei Platten. Ohne Zeichen. 8. B. XII. Abth. X. 1.

35) Der Lautenspieler. Ein alter Mann, an der Erde sitzend und an einen Baumstamm gelehnt, stimmt eine Laute. Nach Parmegianino. In dem Rande, welcher diese Darstellung einfasst, ist das Zeichen des Antonio da Trento



eingeschnitten. Helldunkel von zwei Platten. 4. B. XII. Abth. X. 3.

36) Ein nackter Mann, vom Rücken gesehen, sitzt auf einem Erdreich und schläft, Kopf und Arme auf ein vor ihm befindliches hügeliges Terrain gestützt, wo man das untere Ende eines dicken Baumstammes sieht; neben ihm an der Erde, links, eine weibliche Marmorbüste. Nach Parmegianino. Helldunkel von zwei Platten. Ohne Zeichen. Fol. B. XII. Abth. X. 13.

Eines der schönsten Blätter, welche Antonio da Trento gemacht hat. Vasari erwähnt es unter den Werken dieses Formschneiders, und Bartsch oder vielmehr Mariette — denn hier wie an so vielen anderen Stellen wiederholt Bartsch wörtlich die Bemerkungen Mariette's — äussert dabei folgendes: »Diese Figur, ein bloßer akademischer Akt, ist ausnehmend schön, was die Richtigkeit der Zeichnung und die Leichtigkeit des Vortrags anlangt. Nur Parmegianino konnte so geistreich zeichnen, und man zweifelt nicht, dass er selbst die Züge und Schraffirungen, welche Schatten und Lichter ausdrücken, auf den Holzstock zeichnete, bevor er sie schneiden liess, wozu er sich des Antonio da Trento bediente, welcher das Genre der Formschnitte in Helldunkel mit am glücklichsten bearbeitete«. Die Richtigkeit dieser Bemerkung scheint mir aus dem schon oben angeführten Grunde zweifelhaft, und fände ebenfalls auf andere Blätter des Antonio da Trento ihre Anwendbarkeit.

E. Kolloff.

Antonio. Antonio di Lunigiana, Dominikanermönch, fertigte im Anfange des 16. Jahrh. Arbeiten in eingelegtem Holz. Er war Schüler des Frate Damiano. Die Intarsien im San Romano in Lucca sind sein Werk.

s. Ricci, Storia dell' architettura. III. 640.

Jansen.

Antonio. Antonio da Pavia, Maler, der sich 1528 unter den Künstlern verzeichnet findet, welche an der Ausstattung des Palazzo del Te zu Mantua beschäftigt waren. Er war ein geringes Talent, von dem man mit Recht gesagt hat, dass in ihm die Kunstweise Mantegna's auf eine niedrige Stufe herabgekommen sei, und gehörte in der That zu den mittelmässigen Nachfolgern der Schulen von Murano und Padua, in denen sich die Weise der Vivarini und des Mantegna sehr unvollkommen mischte. Seine Gestalten sind schwer und fast abstossend, seine Temperamalerei roh und von schroffem Kontrast zwischen Licht und Schatten. Diese Züge zeigt eine Altartafel mit seinem Namen in dem Museo Virgiliano zu Mantua: Thronende Jungfrau mit Kind zwischen vier Heiligen (fast lebensgrosse Fig.), bez.: Anť. Papieŝis p. Das Bild erinnert an die Altartafel des Andrea da Murano zu Mussolone, ist aber schwächer. Doch ist zu beachten, dass die Malerei sehr trüb geworden und stark nachgedunkelt hat. — Von derselben Art ist ein anspruchvolles Bild im Museum von Verona, das die Bekehrung des hl. Paulus darstellt, eine Geburt Christi in dem Hause des Apothekers Mangini zu Piove (dort dem Mantegna zugeschrieben) und eine grosse Altartafel in mehrern Abtheilungen in der Kapelle Ognissanti in S. Maria di Castello zu Genua (dort dem Antonio da Murano zugeschrieben): in der Mitte die Verkündigung, auf den beiden Seiten je zwei Heilige, in der Predella die Vermählung der Jungfrau, der himmlische Gruss, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Flucht nach Aegypten, Beschneidung, in den obern Giebelfeldern der gekreuzigte Heiland zwischen Maria, dem Evangelisten und zwei Heiligen. Ein Gemälde in der Sammlung Barker zu London, Jungfrau mit Kind unter reich ornamentirtem Bogen zwischen zwei Engeln, in der Art der Paduaner Schule und dem Schiavone verwandt, hat in den Pilastern die Buchstaben A. P., welche wol auf unsern Meister hindeuten könnten.

s. Carlo d'Arco, Delle Arti etc. di Mantova. I. 50. — Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in North Italy. I. 34. 341. 343. 419.

Crowe und Cavalcaselle.

Antonio. Antonio del Domenico, Maler in Florenz in der ersten Hälfte des 16. Jahrh., war 1539 bei Ausführung der Bilder im grossen Schlosshofe der Medici betheiligt. Zur Feier der Hochzeit des Herzogs Cosimo mit Leonora di Toledo gemalt, verherrlichten sie die Thaten des Herrscherhauses neben denen der Griechen und Römer.

s. Vasari, ed. Le Monnier. 270. (Francesco Giambullari, Apparato et feste nelle nozze dell' illustrissimo Signor duca di Firenze e della duchessa sua Consorte con le sue madriali, comedia et Intermedia in quelle recitati. MDXXXIX. Firenze. Benedetto Giunta).

Jansen.

Antonio de Bruxelas, s. Ant. van den **Wyngaerde.**

Antonio. Antonio da Venezia, Maler des 16. Jahrh., entwarf das Freskogemälde, das sich im Oratorium S. Giuseppe im Kloster S. Francesco zu Osimo bei Ancona befindet.

s. Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der ital. Malerei (Uebersetzung von Jordan). II. 59. Anm. 6.

Jansen.

Antonio. Antonio da Vigu', Viggiu' oder Vieggiù wird von Vasari unter den Bildhauern genannt, die im 16. Jahrh. am Dom von Mailand arbeiteten.

s. Cicognara, Storia della Scultura. II. 182.

Jansen.

Antonio. Micer Antonio Florentin, Bildhauer in Sevilla, war muthmasslich der Sohn und Schüler des Miguel von Florenz, mit dem er nach Sevilla kam und für die dortige Kathedrale arbeitete. Er verfertigte von 1545 bis 1550 das berühmte Monnmento, das nach spanischer Sitte während der heiligen Woche im Chor der Kathedrale aufgestellt wird, ein grossartiges figurenreiches Schnitzwerk, das sich in vier Stockwerken übereinander aufbaut und mit dem Kruzifix zwischen den beiden Schächern nebst Maria und Johannes, das die Spitze der krönenden achteckigen Laterne bildet, bis an das Gewölbe der Kirche reicht. Das unterste Stockwerk hat vier Arme mit Fassaden nach den vier Seiten und 16 grossen dorischen Säulen, zwischen denen ein Kuppelbau mit vier kleinen Säulen, zu dem zehn Stufen auf jeder Seite hinansteigen, die berühmte silberne Cnstodia des Juan de Arfe mit dem Allerheiligsten aufnimmt. Das zweite Stockwerk mit acht ionischen Säulen enthält eine grosse Christus-Statue im Hohenpriester-Ornat, und umher stehen auf dem Karniss des untersten Stockwerks acht grosse alttestamentliche und allegorische Statuen. Das dritte Stockwerk mit acht korinthischen Säulen enthält eben so viele kleinere Statuen. Bei einer Renovirung in den J. 1594—1596 fügte man verschiedene neue und geschmackvollere Zierraten hinzu und vertauschte das gemalte Kreuz, das früher einfach den oberen Abschluss bildete, mit einer Vase mit weissen Lilien, statt deren 1624 die achteckige Laterne als viertes Stockwerk aufgesetzt wurde. Pedro Honorio von Valencia renovirte und malte 1649 die 16 grossen Säulen und vergoldete ihre Basen und Kapitäle. Die jetzige Form erhielt das Ganze bei einer durchgreifenden Reparatur, die Miguel Pavilla mit seinen drei Söhnen in den J. 1688 und 89 vornahm. Das Monument wird übrigens jedes Jahr einer Reparatur unterworfen. Die Aufstellung nimmt jedesmal drei und das Abbrechen zwei Wochen in Anspruch. — Antonio hat ausserdem noch 1554 einen Entwurf zu einem Eisengitter für die Kapelle der Madonna de la Antigua geliefert.

s. Cean Bermudez, Dicc. — Le Arti Italiane in Ispagna. Roma 1825. pp. 20. 112.

Fr. W. Unger.

Antonio. Fray Antonio, von Villacastin gebürtig, war Hieronymitanermönch in dem spanischen Kloster de la Sifla, und wurde hier und in dem Nonnenkloster Sta Paula von demselben Orden zu kleinen Bauten benutzt, nachdem er in Toledo gelernt, Estrich zu machen und Fliesen in den gebräuchlichen Mustern zu legen, und praktische Uebung als Baumeister erlangt hatte. Er wurde als Aufseher (fabricae praefectus) beim Bau des Eskurial zugezogen, dessen Anfang und Ende er erlebte, und bei dem er viel durch sein praktisches Talent nützte. Ausserdem leitete er von seinem Kloster aus die Bauten an der Kirche seiner Heimat. † 4. März 1603 in einem Alter von 90 Jahren.

s. Llaguno y Amirola, Noticias. II. 150. 311.

Fr. W. Unger.

Antonio. Antonio di Lorenzo di Maestro Alessandro, Maler aus Sanseverino, lebte im 16. Jahrh. Seinen ersten Unterricht erhielt er bei seinem Vater Lorenzo. Als Bernardino di Betto (Pinturicchio) in die Marken kam, nahm ihn Lorenzo in seinem Hause gastfreundlich auf und gab ihm seine Söhne Antonio und Giangentile in die Lehre. Der letztere behielt den Meister auch nach des Vaters Tode noch bei sich. Viel gelernt aber haben die Brüder bei Pinturicchio nicht; auf ein schönes kräftiges Kolorit verstand sich keiner. Im J. 1548 malten sie gemeinschaftlich ein Altarbild für den Dom von Sanseverino. Oben ist die Madonna in der Glorie, unten der hl. Martin, der für den Bettler ein Stück seines Mantels abschneidet, und an den Seiten stehen die hh. Petrus, Johannes der Täufer und Augustin. Die Inschrift des Bildes verräth die Selbstgefälligkeit der Meister; Faciebat Apelles,. Antonius et Joannes Gentilis de Magistri Laurentii Setempedani pingebat.

Chi vuole biasimare l'opera manifesta
Facciane un' altra.
Ita Sapienti pauca. MDXXXXVIII.

s. Ricci, Memorie storiche di Ancona. II. 111. 112. 130.

Jansen.

Antonio. Antonio de Bruxelas (Anton von Brüssel), Maler, der um die Mitte des 16. Jahrh. im Dienste des Königs Philipp von Spanien in dem Alcazar zu Madrid und in den Lustschlössern der Umgegend malte. Von seinen Werken scheint Nichts erhalten zu sein. Dagegen ist noch eine königl. Verordnung vom 15. Febr. 1572 erhalten, nach welcher ihm, da er an

den Händen gelähmt sei, ein Gnadengehalt bewilligt wird. Sein Name scheint eigentlich Ant. van den Wyngaerde, s. Diesen.

s. Kunstblatt, Stuttgart 1822. p. 247.

*

Antonio. Antonio da Bologna gehörte zu dem Orden der Olivetaner und malte um 1550. In seinem Kloster San Michele in Bosco entwarf er einen S. Sebastiano in Lebensgrösse, ein anderes Oelbild verfertigte er für das Kloster Scaricalasino und ein Fresko in Monte Oliveto maggiore. Als er aber vom Abte Ghiaccino beauftragt wurde, die neue Sakristei mit Malereien zu schmücken, fühlte er sich der Aufgabe nicht gewachsen und empfahl die Meister Girolamo da Carpi und Biagio.

s. Vasari, ed. Le Monnier. XI. 235.

Jansen.

Antonio. Antonio da Urbino, Künstler im Töpferfache, welcher am Turiner-Hofe Beschäftigung fand. Erhalten ist ein Doknment, betreffend Auslagen, die er im Dienste des Fürsten bei einer Reise gehabt. Es ist zugleich die älteste Nachricht von der Existenz einer Majolika-Industrie in Turin, gegeben im Jahre 1562 zu Rivoli.

s. G. Campori, Notizie storiche e artistiche della majolica e della porcellana di Ferrara nei sec. XV e XVI. p. 83.

A. Ilg.

Antonio. Antonio da Faenza, Goldschmied in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh., der sich durch seine kunstreichen Arbeiten auszeichnete. Namentlich wird ein Kreuz und ein Paar Leuchter von Silber erwähnt, die Alessandro Farnese für S. Pietro in Vaticano zu Rom machen liess. Auch rühmte man die geistvolle Erfindung des Meisters, wenn es sich um Modelle für Brunnen, für Fackelhalter u. s. w. handelte.

s. Cicognara, Storia della Scultura. III. 39.

Jansen.

Antonio. Antonio da Faenza, Bildhauer in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. Von ihm ist der Plan zu dem Brunnen, welchen Kardinal Alessandro um das J. 1575 auf dem Marktplatze von Ronciglione errichten liess und den Baglione als ein ausgezeichnetes Werk rühmt. Lange Zeit dem Vignola fälschlich zugeschrieben, fand Graf Maggiori die Dokumente, die Antonio als den Meister bezeugen.

s. Ricci, Storia dell' Archit. III. 86.

Jansen.

Antonio. Antonio da Varese, Maler zu Rom in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh., soll die geographischen Bilder in den oberen Loggien des Vatikans gemalt haben, welche von anderen auch dem Ignazio Danti zugeschrieben werden.

s. Taja, Palazzo Vaticano. p. 267.

Jansen.

Antonio. Antonio da Urbino, Il Sordo, Maler zu Rom wahrscheinlich unter Sixtus V. (1585—1590). Er malte damals mit Nogari, Salimbeni, Torelli etc. in der vatikanischen Bibliothek.

s. Taja, Palazzo Vaticano. p. 424.

*

Antonio. Antonio Vicentino genannt il Tognone blühte um 1580 als Maler in Vicenza. Von niedriger Herkunft war er erst nur Farbenreiber bei Battista Zelotti, dann, als dieser sein Talent erkannte, dessen Schüler. Da sein erstes Werk, eine Madonna an der Fassade seines Wohnhauses, misslang, brachte er ein Jahr mit emsigen Studien in Verborgenheit zu und malte dann an die Seite des ersten Fresko ein neues, das besser gelang und ihn zu einem gewissen Ansehen brachte. Daraufhin erhielt er in Vicenza mancherlei Aufträge zu malerischer Ausschmückung von Häusern an Fassaden und im Inneren. Er zeigte darin so viel Geschick, dass ihn Palma der jüngere mehrfach verwendete. Allein da er dabei kaum das Nothdürftigste gewann, gab er die Kunst auf und wurde Soldat, wobei er es aber auch nicht weiter brachte und im Elend bei noch jungen Jahren starb.

s. Ridolfi, Le Maraviglie etc. II. 458—460. — Baldinucci, Opere. X. 42.

Jansen.

Antonio. Antonio di Catalano, genannt »l'antico«, Maler aus Messina, lebte von 1560 bis 1630. Der Sohn armer Eltern, kam er zu einem Schuhmacher in die Lehre; allein seine künstlerische Begabung erregte Aufsehen. Guinaccia unterrichtete ihn in den Elementen des Zeichnens und Malens, und ein Jesuit, der selbst Künstler war, nahm ihn später mit sich nach Rom. Doch muss er damals schon in seiner Heimat selbständig thätig gewesen sein. Eine Ahnung von dem Geiste der grossen Römischen Schule hatte Antonio schon in seiner Vaterstadt, wo er Werke des Polidoro da Caravaggio studirt und namentlich dessen Geburt Christi für die Kapuzinerkirche in Gesso kopirt hatte. In Rom studirte er vor allen Rafael und Baroccio; dann ging er nach Parma, wo er die Schöpfungen Correggio's kennen lernte, und von da nach Bologna. Hier schloss er sich auf das Innigste an Francesco Albani und Girolamo Bonini an. Wahrscheinlich wegen seines längeren Aufenthaltes in Rom und wegen seines Anschlusses an die Römische Schule hiess Antonio in Bologna »il Romano«. Auch in der letztgenannten Stadt scheint er Jahre lang verweilt zu haben. In dem dortigen Palazzo pubblico hat er mit Bonini Fresken gemalt, und für die Kirche der Madonna della Grada verfertigte er allein ein Altarbild, welches die vier Schutzheiligen Bologna's darstellt. Von Bologna aus soll er nach Malta berufen worden sein, bis er dann für immer nach Messina zurückkehrte.

An seinen Bildern gefiel die weiche Anmuth und eine zart verschwommene Harmonie der Farben. Seine Kindergestalten, heisst es, sind

ganz Lieblichkeit und seine Jungfrauen ganz Grazie. Getadelt wird nur, dass seine Engelsgesichter immerfort dieselben sind. Wahrscheinlich noch vor seinen Reisen entstand das Altarbild Maria und Anna in der Kirche der Konventualen zu Cefalù. Es trägt die Bezeichnung »Antonius Catalano Messanensis pingebat 1598«. Vor seinen Reisen ist vielleicht auch die Transfiguration gemalt, die sich in S. Salvatore zu Messina befand und jetzt im dortigen Museum ist. Man liest darauf: »Ant. Catalanus Messanens. pingebat 1602«. Alles aber, was von dem Altarbilde die Jungfrau Maria mit Engeln in der Kirche S. Chiara gesagt wird, scheint den entschiedensten Einfluss des Francesco Albani zu verrathen. Von Antonio's Werken werden noch folgende aufgezählt, die wenigstens noch 1821 in Messina vorhanden waren:

In S. Erasmo: 1) Maria mit Petrus und Paulus. 2) Placidus mit seinen Gefährten (später im Museum; s. den folgenden Artikel). —

In S. Francesco d'Assisi: 3) Geisselung Christi. 4) Die hh. Dominikus und Franziskus.

In S. Annunziata alla Ciajera: 5) die Madonna del rosario.

In der Kirche der Marinari: 6) S. Maria di Porto salvo.

In dem Dominikanerkloster: 7) Maria und S. Giacinto. 8) die Madonna de' bianchi, Kopie eines alten Fresko im Kloster.

In S. Maria di Gesù: 9) die Madonna degli Angeli. 10) die Ausgiessung des hl. Geistes. 11) der hl. Franziskus empfängt die Wundenmale.

In der Mutterkirche zu Catanea: 12) Eine Immacolata. 13) Hl. Anna mit anderen Heiligen.

s. (Grosso Cacopardo) Memorie de' pittori Messinesi. p. 97. — Malvasia, Felsina pittrice. II. 189. 196. — Lanzi, Storia pittorica. II. 192. IV. 119.

Jansen.

Antonio di Catalano, Maler aus Messina, genannt »il giovane«, war der Sohn des vorigen Meisters gleichen Namens und lebte von 1585 bis 1666. Der reichgewordene Vater wollte ihn Jurist werden lassen, gab jedoch der lebhaften künstlerischen Neigung des Sohnes nach und wurde selbst sein erster Lehrer. Aber den entscheidenden Einfluss auf den Jüngling gewann Giovanni Simone de' Comandé, der mit ihm gleichalterig war und sich durch seine geistreiche wenn schon unkorrekte Kunstmanier hervorthat. Viel und rasch zu malen und so, was man damals genial nannte, das gefiel auch dem jüngeren Catalano. Aber nur wenige seiner Arbeiten hielt die spätere Zeit für erwähnenswerth. Grosso erwähnt folgende: 1) die Madonna della lettera vom J. 1602 in der Klosterkirche S. Paolo. 2) der Schutzengel in der Pfarrkirche S. Lionardo. 3) Josua an den Ufern des Jordan und 4) David erhält von seinen Soldaten Wasser, beide Bilder in der Sakristei des Domes. 5) Hl. Josef in der Kirche de' Cruciferi.

Der Verfasser eines Artikels im Kunstblatte vom J. 1825 schreibt dem jüngeren Catalano ein Bild zu, das sich im Museum zu Messina befindet. Es stellt die Begegnung des h. Placidus mit seinen Schülern dar und zeichnet sich, wie es dort heisst, durch lebensvoll individuelle Charakteristik aus; seine ganze Malweise erinnere entschieden an Domenichino. Allein dieses Bild gehört dem älteren Catalano an und ist unter diesem erwähnt worden.

Ein zweiter Sohn des Antonio »l'antico« hiess Giuseppe, wurde ebenfalls Maler und hätte vielleicht Ruhm erworben, wenn er nicht in der Blüte der Jugend gestorben wäre. Von seiner Hand waren zwei Altarbilder in S. Giuseppe de' Falegnani zu Messina noch 1792 an Ort und Stelle, wurden aber später bei dem Umbau der Kirche weggenommen.

s. (Grano-Hackert) Memorie de' pittori Messinesi 1792. p. 31. — (Grosso Cacopardo) Memorie de' pittori Messinesi. pp. 100. 102. — Lanzi, Storia pittorica. II. 333. — Kunstblatt, Stuttgart 1825. p. 230.

Jansen.

Antonio. Antonio da Valsolda arbeitete am Ende des 16. Jahrh. als Bildhauer in Rom. Für die Kapelle Sixtus' V. in S. Maria maggiore machte er die kniende Gestalt dieses Papstes, der es nicht an Einfachheit und Adel fehlt; über derselben stellte er in Relief die Krönung Sixtus' V. dar. Von demselben Meister ist auch das Grabmonument des Kardinal Ranuccio Farnese in der Basilika S. Giovanni Laterano. Ausserdem wird nur noch erwähnt, dass er antike Statuen mit Beifall restaurirte. Noch in jungen Jahren ist er gestorben.

s. Cicognara, Storia della scultura. III. 33.

Jansen.

Antonio. Antonio di Pietro von Cittadella führte unter dem Proto oder Oberbaumeister Bartolo Alessandro, genannt Manopola, die Restaurationen im Hofe des Dogenpalastes zu Venedig aus, die 1602 unter dem Dogen Marin Grimani begonnen und 1615 unter dem Dogen Marc Antonio Memo vollendet wurden. Namentlich entfernte er die Mauern unter den beiden grossen Sälen des Consiglio maggiore della Scrutinio und ersetzte sie durch Bogen-Arkaden gleich denen der Langseite des Hofes.

s. Franc. Sansovino, Venetia, con aggiunta da Giustiniano Martinioni, Venetia 1663, p. 360. — Pietrucci, Biografia degli Artisti Padov. p. 12.

Fr. W. Unger.

Antonio. Pedro Antonio, spanischer Maler, geb. 1614 zu Cordova, † daselbst 1675. Er war Schüler des Antonio del Castillo, und auf ihn ging zum Theil das Ansehen über, das dieser Meister durch sein glänzendes Auftreten erlangt hatte. Von den Kirchen und Klöstern Cor-

dova's waren seine Gemälde, die sich durch eine klare und ansprechende Färbung auszeichnen, sehr gesucht. Besonderen Beifall fanden eine hl. Rosa de Lima und ein hl. Thomas von Aquino in dem Kloster San Pablo; doch war eines seiner besten Werke eine an der Ecke der Strasse San Pablo gemalte Empfängniss, an der Palomino das reizende Kolorit und die grossartige Haltung rühmt. Dies Werk ist zu Grunde gegangen, aber noch hat sich in Cordova, wo noch in Privatsammlungen Staffeleibilder Pedro's vorkommen, sein Andenken als eines geschickten Meisters erhalten. Palomino, der zu Cordova wohnte, als der Meister daselbst starb, rühmt auch den Menschen und sein liebenswürdiges Wesen.

s. Palomino, Vidas de los Pintores etc. Españoles. — Cean Bermudez, Dicc.

Fr. W. Unger.

Antonio. Francisco Antonio, portugiesischer Bildhauer und Schüler des José de Almeida, war Bildhauer der Stückgiesserei in Lissabon, wo sich ausser mehreren Arbeiten in Wachs und Metall die in Holz geschnitzten Statuen des Mars und Vulkan von ihm befinden. Sein Nachfolger in diesem Amte war João José de Aguiar. Er war auch Musiker und Sänger, trat 1790 in die Brüderschaft der hl. Cäcilia und leitete 1791 und 92 das Lukasfest der Maler in Sta Joanna. Einige Jahre später ist er 60 Jahr alt gestorben.

s. Cyr. Volkmar Machado, Coll. de Memorias. p. 5.

Fr. W. Unger.

Antonio. Es kommen noch eine Anzahl Maler dieses Namens urkundlich in verschiedenen italienischen Städten vor, ohne dass Näheres von ihrer Thätigkeit bekannt wäre. Wir stellen sie hier in Gruppen zusammen, für den Fall, dass etwa noch mit solchen Namen bezeichnete Malereien aufgefunden würden.

In Florenz: Antonio Jacobi 1395 im Dom beschäftigt; Antonio di Michele 1398.

In Lucca: Antonio di Jacopo 1318—1348.

In Padua: Antonio di Albertino 1361; Antonio di Giovanni de Laude 1377 und 1382; Antonio di Niccolò von Neapel 1379; Antonio di Pietro von Verona 1393 und 1398.

In Pisa: Antonio di Borghese 1382 im Campo Santo; Antonio di Manno 1396.

In der Malerrolle von Siena: Antonio Bue 1349; Antonio di Giovanni 1355; Antonio di Niccolò 1398; Antonio di Giusa geb. 1412; Antonio di Filippo von Pistoja 1428.

s. Gaye, Carteggio etc. II. 37. — Trenta, Memorie e Documenti. VIII. 37. — Ders., Memorie di Traini. p. 94. — Milanesi, Documenti Senesi. I. 39. 48. — Zanotto, Della Pittura Veneziana. pp. 236. 237. 247. — Semper in: Jahrbücher für Kunstwissenschaft. III. 44. 68.

Fr. W. Unger.

Antonio. Antonio di Ambrogio, s. unter **Ambrogio** di Andrea.

Antonio dall' Argento oder Gio. Antonio dall' Argento, s. **Dianti.**

Antonio Barili, s. **Barili.**

Antonio da Correggio, s. **Bernieri.**

Antonio da Brescia, s. **Giovanni.**

Antonio Fiorentino, s. **Antonius** de Florentia.

Antonio de Fiorenza, s. **Averulino.**

Antonio degli Organi, s. **Squarcialupo.**

Antonio di Pollajuolo, s. die **Pollajuoli.**

Antonio della Porta, s. **Porta.**

Antonio del Proconsolo, s. **Rossellino.**

Antonio da San Gallo, s. die **Sangalli.**

Antonio da S. Michele in Bosco, s. **Asinelli.**

Antonio da Sestri, s. Antonio **Travi.**

Antonio Veneziano (Musi), s. **Musi.**

Bernardo d'Antonio, s. **Bernardo.**

Stefano di Antonio, s. **Stefano.**

Antoniolus. Antoniolus de Brena war 1430 beim Dom in Mailand als Glasmaler bei der Ausführung der Entwürfe des Michelino de' Molinari von Besozzo beschäftigt.

s. Nava, Memorie e Documenti etc. p. 204.

U.

Antonissen. Henricus Josephus Antonissen, Landschafts- und Thiermaler, geb. zu Antwerpen 9. Juni 1737, † daselbst 4. April 1794. In dem Gildejahr 1752/53 trat er in das Atelier von Balth. Beschey d. Ä., 1755/56 wurde er als freier Meister aufgenommen; zweimal, in den Jahren 1762/63 und 1772/73, wurde er zum Dekan der Malerzunft gewählt. Am 4. Nov. 1765 verheiratete er sich mit Katharina Josephine Rademaekers. Hierauf trat er in die von den Jesuiten geleitete Bruderschaft der Verheirateten; den 28. Mai 1767 wurde er Konsultor dieser Gesellschaft, in welchem Amt er am 12. Mai des folgenden Jahres von Neuem bestätigt wurde.

Antonissen versuchte sich zuerst mit der Historienmalerei, sein Talent aber wies ihn auf die Landschaft mit Thierstaffage, während er menschliche Figuren im Allgemeinen weniger glücklich behandelte. Ausnahmsweise aber malte er auch nach der Natur Blumen und Früchte. Er gelangte seiner Zeit zu einem nicht unbedeutenden Rufe; seine Bilder fanden besonders auch in Paris und Holland Aufnahme. Sie sind den

Gegenden der Maas und anderen Theilen des Landes entnommen und zeigen eine schöne Komposition, gediegene Zeichnung und klare Farbe. Sein Schüler J. B. van Lancker hatte in seiner Sammlung 8 Gemälde unseres Antonissen, worunter zwei Kopien nach Jan Wynants; sie wurde im J. 1835 durch Auktion zerstreut. Werke von ihm befinden sich bei Theod. Van Lerius, P. C. Ommeganck in Antwerpen, dann in der Galerie des Grafen Harrach in Wien, im Schlosse Bellevue bei Kassel und an anderen Orten.

Antonissen bildete verschiedene Schüler; der berühmteste darunter ist der Landschafts- und Thiermaler Balthazar Paul Ommeganck, den er im J. 1767/68 aufnahm. Im J. 1759/60 traten J. B. Ceurvorst, 1767/68 H. Bloemaerts, 1772/73 J. J. van den Berghe, der sich dem Kupferstiche widmete, in seine Werkstatt ein; andere Schüler waren Clemens Denis, ein untergeordneter Künstler, J. A. J. Trachez und zwei Dilettanten von Antwerpen, der eine J. B. van Lancker, der andere ein Mitglied der adeligen Familie Man, der, obwol taubstumm von Geburt, doch für einen nicht ungeschickten Landschafts- und Stadtansichtenmaler galt.

Von ihm radirt:

1) Landschaft mit Figuren. Nach eigener Erfindung. 1767. Mit No. 1 bezeichnet.
2) Fünf Kühe auf einer schilfigen Landzunge an einem breiten Flusse. Gravé à l'eau forte d'apres A. Cuyp, par H. J. Antonissen Peintre d'Anvers A°. 1767. qu. Fol.

Quellen: Pfarregister von Antwerpen und andere archivalische Quellen. — J. van der Sanden, Oud konsttoneel van Antwerpen, Manuskript. — Inscriptions funéraires et monumentales de la province d'Anvers. — J. B. van der Straelen, Jaerboek der vermaerde en kunstryke Gilde van Sint Lucas etc. Antwerpen 1855. pp. 203. 233. 234. 268. 278. 286.

Th. Van Lerius.

Antoniszoon. s. Cornelis **Anthoniszoon.**

Antonius. Antonius Florii von St. Valentino baute laut Inschrift 1309 den Glockenthurm von S. Francesco zu Teramo in den Abruzzen.

s. Schulz, Denkm. der Kunst des Mittelalters in Unterit. II. 12.

U.

Antonius. Antonius Bartolomutii von Orvieto, Bildhauer, verfertigte mit Antonius Johannis von Ravenna 1374 die Verzierungen, welche die Rose an der Domfassade zu Orvieto einfassen.

s. Della Valle, Storia del Duomo di Orvieto. p. 289.

U.

Antonius. Antonius Johannis von Ravenna, Bildhauer, arbeitete zu Orvieto 1374 als Gehülfe des Antonius Bartolomutii, s. den vorigen Artikel. Es war wol derselbe Antonio Johannis, der nach Luigi Passerini schon 1345 mit Bencino Cionis und Anderen am Palast des Podestà von Florenz arbeitete.

s. Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in Italy. I. 454. Anm. 2.

U.

Antonius. Antonius oder Antoninus de Paderno, Sohn eines Ambrosius, war Baumeister und Maler in Mailand, wo er von 1399 bis 1439 als Ingenieur beim Dombau in mehreren Verhandlungen auftritt. Namentlich erscheint er bei der Berathung über die von Joh. Mignothus (s. diesen) angefangene Konstruktion des Gewölbes am 26. März 1401 als einer der eifrigsten Gegner des letzteren. Er versuchte sich auch in der Glasmalerei, indem er sich am 5. August 1404 neben Paolino da Montorfano zu einem Versuche in dieser Kunst erbot, von der damals die erste Anwendung für den Dom gemacht werden sollte.

s. Nava, Memorie e Documenti etc. pp. 82. 101. 107. 116. 118. 120. 129. 147. 150. 151. 210.

U.

Antonius. Antonius de Alemania, Steinmetzmeister, verfertigte zu Bergamo 1403 die Skulpturen der Verkündigung Mariä über dem Südportal von Sta Maria Maggiore mit den Figuren Gott-Vaters, der Maria und des Engels.

s. Die Urkunde bei: Tassi, Vite de' Pitt. etc. Bergamaschi. I. 14.

U.

Antonius. Antonius Cortoniensis: Dompnus Antonius monachus Cortoniensis bot am 27. April 1404 der Dombau-Deputation zu Mailand seine Dienste als Glasmaler und zur Bemalung des Marmors (?) an, da man eben mit den Glasmalereien für die Fenster des Doms den Anfang machen wollte. Er erhielt eine vorläufige Anstellung, um Proben seiner Geschicklichkeit zu liefern, ging aber schon am 15. Juni heimlich davon, nachdem er die ihm gelieferten Materialien erfolglos verbraucht hatte. Sein Beispiel hatte aber wenigstens die Wirkung, dass sich nun auch mailändische Maler, wie Paolino da Montorfano und Antonio da Paderno, mit mehr Glück in der Glasmalerei versuchten.

s. Nava, Memorie e Documenti etc. pp. 142. 145. 147.

Fr. W. Unger.

Antonius. »Antonius de Paullo de Fossa pinxit 1436« lautet die Bezeichnung für einen Cyklus von Wandgemälden aus der hl. Geschichte, die sich in der Kirche S. Domenico zu Aquila befinden.

s. Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien. II. 72. III. 174.

Jansen.

Antonius. Antonius und Silvester, Mosaikarbeiter in Venedig, machten in S. Marko laut Inschrift 1458 die Figuren der hh. Bernardin, Paulus I. Eremita, Vincenz und Antonius unter dem Bogen neben dem grossen runden

Fenster des rechten Kreuzflügels. In den Dokumenten des Archivs kommen sie erst 1486 als Meister (Mistro Antonio und Mistro Silvestre) vor.

s. Pietro Saccardo, Saggio d'uno studio di storia artistica soprai musaici della chiesa di S. Marco in Venezia, Ven. 1864. p. 10. — Venezia e le sue lagune. II. 30.

U.

Antonius. Antonius de Florentia, nennt sich der Maler von vier Heiligen-Figuren in der Sammlung der Akademie zu Venedig (vordem in der Kirche de' Serviti daselbst), die nach Crowe und Cavalcaselle (History of Painting in Italy. I. 480. Anm. 2) dem 15. Jahrh. angehören und nichts von dem Stil der älteren venezianischen Schule an sich tragen, sondern in jeder Hinsicht ganz florentinisch sind. Auf ihn mögen sich die urkundlichen Nachrichten beziehen, worauf Baldinucci seine Behauptung stützte, dass Antonio Veneziano, d. i. Antonio di Francesco (s. diesen), der aber schon im 14. Jahrh. lebte, ein geborner Florentiner sei.

Fr. W. Unger.

Antonius. Antonius de Florentia, Bildhauer und Baumeister, s. **Averulino.**

Antonius von Rom, s. **Aquilio.**

Antonozzi. Francesco Antonozzi, Maler in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh., wurde nach Zani in Ancona, nach Ricci aber in Osimo geboren und liess sich in der letzten Epoche seines Lebens in Ancona nieder. Die Kirche S. Niccolò de' Lorenesi in Rom bewahrt von ihm in der ersten Kapelle rechts ein Altargemälde. Sonst waren vorzugsweise seine Landschaften gesucht. Wenigstens von Ignazio Hugford, der als gelehrter Sammler und Maler in Florenz lebte, wird berichtet, dass er ein besonderes Interesse für sie besass.

Ein Vorfahre des Francesco Antonozzi war wahrscheinlich jener Leopardo Antonozzi, der 1638 das Werk De' caratteri herausgab, und den Zani als einen kalligraphischen Zeichner rühmt, der mit ein Paar Federstrichen oder selbst mit einem einzigen Zuge jede Art von Figuren machen konnte.

s. Ricci, Memorie storiche etc. di Ancona. II. 423. 441. — Titi, Descrizione di Roma. p. 410. — Zani, Enciclop.

Jansen.

Antonuccius. J. A. Antonuccius, eigentlich wol Antonucci, Maler im 17. oder 18. Jahrh.

Nach ihm gestochen:

Bildniss des R. P. Rizerius à Mutia. Gest. von Nic. Oddi in Rom.

s. Heineken, Dict.

W. Schmidt.

Antony. Antony, Formschneider von Frankfurt am Main in der ersten Hälfte des 16. Jahrh., nennt sich als Verleger (ungewiss ob auch als Holzschneider) auf dem folgenden, wie es scheint von Burgkmair gezeichneten Blatte. Dasselbe ist gut geschnitten, so dass man bedauern muss, kein anderes sicheres Werk von ihm nachweisen zu können.

Kaiser Maximilian I. mit Gefolge in der Hofkapelle die Messe hörend. In der Mitte des Vordergrundes knurren sich zwei Hunde an. Die alten Drucke haben in Drucklettern oben die Inschr.: Ein hüpsch spruch voñ Kaiser Maximilian, unten Verse: O Kaiser Maximilian, Dein lob ich nit auß sprechen kan etc. Antony Formschneider zů Franckfurdt. Fol.

Nach Gwinner kommen auch Abdr. mit 1515 und 1518 vor.

Die späteren Abdr. haben unten eine lateinische Inschr. in 3 Zeilen mit dem Datum des Todes des Kaisers (1519).

s. Bartsch, Peintre Graveur VII. App. No. 31. — Heller, Leben Dürer's No. 1889. — Passavant, Peintre Graveur. III. 207. No. 270; 271. No. 99. — Gwinner, Frankfurter Kunst und Künstler. 1862. p. 41.

W. Schmidt.

Antorides. Antorides (Antenorides?), Maler, Schüler des Aristides, lebte etwa 350 v. Ch. Plinius XXXV. 111.

B.

Antreau, s. **Autreau.**

Antropow. Alexei Petrowitsch Antropow, russischer Maler, geb. 1716, † 1795, begann mit sechzehn Jahren seine Kunst zu erlernen. 1739 ward er als Schüler in die Kanzlei der Bauten aufgenommen; 1752 finden wir ihn in Kijew, wo er Kuppel und Wände der von Rastrelli im Rokoko-Stil neu aufgeführten Andrejewschen Kirche mit Malereien schmückte und auch Heiligenbilder für die Ikonostasis malte. 1756 malte er die Plafonds im Golowin'schen Palais zu Moskau. Allmälig hatte sich A. den Ruf eines tüchtigen Heiligen-und Porträtmalers erworben. Auf letzterem Gebiete ahmte er Rotari nach und fand besonders in den aristokratischen Kreisen St. Petersburg's viel Beifall. Als sein bestes Bildniss wird dasjenige des grusinischen Fürsten Teimuras bezeichnet. Auf J. J. Schuwalow's Empfehlung wurde er mit dem damals bedeutenden Jahresgehalte von 600 Rbl. als Maler und Revisor der Heiligenbildmalerei an der »Synode« angestellt. Auch gründete er in St. Petersburg die erste Schule für letzteres Fach, in welche jede Eparchie zwei Schüler sandte. — A. befand sich unter den Malern, die zur Krönung der Kaiserin Katharina II. nach Moskau kamen, um die Krönungsfeierlichkeiten darzustellen: er malte u. A. ein vielfach kopirtes Porträt der Kaiserin in Lebensgrösse in weissem Kleide, Purpurmantel und Krone. Von seinen Bildnissen erwähnen wir ferner Peter III. (1761); Peter I. (1769) und ein männliches Brustbild (1772) in der Moskauer Rüstkammer, das zwar auf der Rückseite als Patriarch Filaret Nikititsch bezeichnet, nach neuerer Forschung

aber wahrscheinlich das Bildniss eines grusinischen Fürsten (Artschil oder Heraklius?) ist. Von A.'s Heiligenbildern nennen wir: »Die Dreieinigkeit« (1784) und »der Apostel Paulus mit Maria Magdalena« (1788.)

Nach ihm gestochen:

1) Teimuras Nikolajewitsch. »Писалъ А. Антроповъ, вырѣз. Е. Виноградовъ и А. Грековъ въ С. Птб. при И. Ак. Н. и худ 1761«. (»gemalt von A. Antropow, gest. von E. Winogradow und A. Grekow in St. P. an der k. Ak. der Wiss. und Künste 1761«) H. 308 mill., br. 222.
2) Das als »Filaret« bez. Bildniss, gez. von Ssoluzew und chromolithographirt von Dreyguer in dem Prachtwerk: »Древности Росс. госуд« (Alterthümer des russ. Reiches).

s. Энц. сл. (Encykl. Wörterb.) St. P. 1862. V. 4. — А. Н. Андреевъ, Жив. и живописцы A. N. Andrejew Malerei und Maler) St. P. 1857. p. 479. — Ровинскій, Русск. грав. (Rowinski, die russischen Grav.) St. P. 1870. p. 167.

Nikolai Antropow, jüngster Bruder des Vorigen, ebenfalls Maler, ein Schüler Grimmel's. In der Akademie der Künste ein von Mich. Belski gemaltes Bild, welches »die Familie A. P. Antropow's« darstellt. Den Mittelpunkt desselben bildet, wie es scheint, Nikolai Antropow.

Ed. Dobbert.

Antropp. Johann Antropp, deutscher Kupferstecher, der gegen das Ende des 18. Jahrh. schlechtes Zeug für Buchhändler lieferte.

s. Füssli, Neue Zusätze.

W. Schmidt.

Antwerpen. Johannes von Antwerpen, Maler in Dänemark um 1590, s. **Johannes.**

Siehe überhaupt die Meister, welche mit diesem Namen vorkommen, unter ihren Vornamen.

Anversa. Ugo d'Anversa, s. Van der **Goes.**

Anvien. J. B. V. Anvien (wie im Katalog von Marolles steht: Jean Baptiste van Anvien), scheint unverdienter Maßen zum Ruf eines Künstlers gekommen zu sein. Es gibt ein Werk in gr. 4: Theatrum Pontificum, Imperatorum, Regum, Ducum, Principum etc. Antverpiae apud Petrum de Jode, 1651, mit 180 Bildn., von verschiedenen Stechern verfertigt. Darin kommen zwei Bildn. vor, bez. J. B. V. Anvien sculpi curavit, A°. 1646. P. de Jode exc., und eines: J. E. V. A. sculpi curavit, Antverpiae apud Pet. de Jode, 1648. d. h. wol, er liess es stechen, nicht er stach es selber, wie bei Kramm, Levens en Werken, zu lesen.

W. Schmidt.

Anwander. Johann Anwander oder Anwandter, Maler, geb. zu Lauingen, war um die Mitte des 18. Jahrh. zu Bamberg thätig. Daselbst malte er unter Anderm einen hl. Thomas von Aquin im ehemaligen Dominikanerkloster 1757, die zwei Freskoseiten des Rathhauses und die verschiedenen Oelgemälde im Saal desselben, den in der oberen Pfarrkirche befindlichen Hieronymus, zwei Oelgemälde in der Sammlung der k. Bibliothek. Für die Fassademalereien des Rathauses erhielt er 1000 Gulden, worüber er am 29. Nov. quittirte und sich Johann Anwandter Mahler von Lauingen nannte. *A. v. Zahn* schreibt uns darüber: »Die (an den geschützten Stellen) vortrefflich erhaltenen Fresken sind mit grossem dekorativem Geschick als Nachahmung einer reichen Architektur mit Figuren in direkter Sonnenbeleuchtung (der ganze obere Theil im Schlagschatten des fingirten Kranzgesimses) gemalt. Die Stellungen der Figuren sind manierirt, die Gewänder bauschig flatternd, Charakteristik ist nirgends angestrebt: die koloristische Wirkung aber ist höchst luftig und harmonisch und entspricht dem ornamentalen Rokokostil des Baues«. Während seines sieben- bis achtjährigen Aufenthaltes zu Bamberg reiste er öfters nach Frankfurt in die Messe. Jäck urtheilt von ihm, dass seine Oelgemälde sich vorzüglich durch ein etwas kaltes Kolorit, eine etwas unrichtige Zeichnung und einen manierirten Vortrag kenntlich machen; das Breite und Markige seines Pinsels gehe mehr aus seinen Freskoarbeiten als seinen Oelgemälden hervor. — Dieser Anwander ist vermuthlich derselbe, der nach Lipowsky sich in Landsberg am Lech aufhielt. Von diesem waren in der ehemaligen Benediktiner-Abtei Scheiern zwei Gemälde: Das eine stellte vor, wie Konrad II. Graf von Dachau dem Abte des Klosters 1156 den in dortiger Kirche verehrten hl. Kreuzpartikel übergibt, das andere ist eine Geburt Christi. In Halm's Manuskript (im Anfang des 19. Jahrh. zusammengestellt) heisst es von Anwander: dieser Künstler verfertigte zu Kloster Scheiern die Fassarbeit des Choraltares und der übrigen Altäre, nach Marmorart. — Endlich malte er in der ehemaligen Dominikanerkirche zu Gmünd 1764 die Decke aus; eine reiche Komposition, die ursprünglich aus 1200 Figuren (?) bestanden haben mag. In dieser grossartigen Malerei erweist sich A. als einen der geschicktesten Meister von der Art Werken zu jener Zeit.

s. J. Lipowsky, bair. Künstlerlexikon. — Jäck, Pantheon der Literaten und Künstler Bambergs 1821. — Jäck und Heller, Beiträge zur Kunst- und Literaturgeschichte. 1822. p. 147. — Kunstblatt, Stuttgart 1847. p. 87.

W. Schmidt.

Anxenor, s. **Alxenor.**

Anziani. Giacomo Anziani oder Anciani, von Ravenna, nach Zani geb. 1681 und † 1733, war zugleich Maler, Zeichner, Baumeister und Radirer. Zani spricht ihm Verdienst zu. A. Tuschini und Dom. Capaci waren nach Beltrami seine Schüler. Anziani, sagt er, half dem Capaci an einem Bilde, hl. Petrus und hl. Apol-

linarius, ehemals in dem Chor der neuen Apollinariuskirche. Das von dem Kardinallegaten C. Bentivogli im J. 1721 zu Ravenna erbaute Theater ist nach A.'s Plänen. Ein Privatmann dieser Stadt, Bonanzi, besass 1783 verschiedene Gemälde des Künstlers.

s. Beltrami, Il Forestiere istruito delle cose notabili della città di Ravenna. 1783. p. 50. 87. 140. 149. — (Nanni) Il Forestiere di Ravenna. 1821. p. 26. — Zani, Encicl.

A. Pinchart.

Anzolino. Anzolino aus Brescia, auch Angelo da Brescia genannt, Bildhauer, machte 1468 für die Kirche degli Eremitani in Mailand ein schönes Altarblatt mit Reliefs in Terrakotta. Nach Cicognara könnte dieser Meister neben Begarelli und Mazzoni als Urheber von gewissen Terrakotta-Reliefs in der Certosa von Pavia in Frage kommen. Der genannte Schriftsteller hat dabei namentlich die drei Putten im Auge, von denen der eine Laute spielt, und dann das Relief mit der Samaritanerin am Brunnen.

Im Anfange des 16. Jahrh. kommt ein tajapreda oder Steinmetz Anzolino in Mantua vor, der dem Bildhauer Antonio von Morbegno bei der Ausführung zweier Grabmonumente half. Schwerlich dürfte dieser für identisch mit Anzolino aus Brescia gehalten werden.

s. Cicognara, Storia della Scultura. II. 181. — Perkins, Les Sculpteurs Italiens. II. 264. — Vergleiche den Artikel Antonio da Morbegno.

Jansen.

Aousten. Aousten, Bildhauer zu Avignon, im J. 1861 wirksam. Damals wurde er beauftragt, in Gemeinschaft mit Fr. Truphême die Reliefs des ersten Zimmers des neuen Gerichtshofes zu Marseille auszuführen.

s. Parrocel, Annales de la peinture. Marseille 1862. p. 317. 507.

A. Pinchart.

Aparicio. José Aparicio, spanischer Maler, geb. zu Alicante 1773, † zu Madrid 1838, studirte zuerst in Valencia und Madrid, sodann als Pensionär des Königs in Paris, wo er in L. David's Werkstätte eintrat. Im Salon von 1806 stellte Aparicio sein erstes grosses Bild aus, die Pest von Spanien, das eine herbe Beurtheilung erfuhr. In dieser kolossalen aber schlecht entworfenen Malerei hatte der Künstler, dem es um eine pathetische Wirkung zu thun war, in der Mitte der Todtengruppen und der Hülfe leistenden Mönche eine episodische Szene angebracht, wie sein eigener Vater von der Pest ergriffen im Augenblicke des Verscheidens das Bildniss seines Sohnes betrachtet. Nach der Rückkehr in die Heimat im J. 1815 ward Aparicio zum »Pintor de Camera« ernannt, und etwas später zum Mitglied der Akademie von San Fernando, deren Direktor er bis an seinen Tod blieb.

Die wichtigsten Werke des Künstlers befinden sich im k. Museum von Madrid. Sie stellen dar: Mönche lösen in Algier spanische Gefangene frei; dann eine grosse Allegorie: der Ruhm Spanien's, Anspielung auf die Erhebung der spanischen Provinzen gegen die französische Herrschaft im J. 1808; endlich die Hungersnoth zu Madrid, ein anderes groses allegorisches Gemälde, nach dem Katalog darstellend »die spanische Standhaftigkeit und den Charakter eines Volkes, das die von seinen Unterdrückern dargebotene Hülfe zurückweist und lieber den Tod wählt denn unter einer anderen Herrschaft als der seines rechtmässigen Königs zu leben«. Man weiss, dass dieser König Ferdinand VII. war.

Diese drei Malereien von kalter grauer Farbe, von schneidender Zeichnung und theatralischer Komposition bekunden, wie herabgekommen die spanische Malerei im Anfang des 19. Jahrh. war. Die heimische Kunst war mit Goya zu Grabe gegangen, und das folgende Geschlecht bemühte sich die abgeschwächten Traditionen der David'schen Kunstweise in Spanien einzuführen, gelangte aber bloss zur armseligsten Leere und Charakterlosigkeit. Eine Erinnerung an den alten heimischen Ruhm scheint sie kaum noch zu haben.

P. Lefort.

Apaturios. Apaturios, Skenenmaler von Alabanda in Karien. Von ihm berichtet Vitruv (VII. 5), dass er einst zu Tralles in dem kleinen Theater mit kunstfertiger Hand die »Dekoration malte und an derselben statt der Säulen, Statuen, gebälktragende Kentauren, Rundgebäude mit Kuppeldächern, eckig vorkragende Giebel, Gesimse mit Löwenköpfen geschmückt, was alles die Rücksicht auf den Abfluss des Regenwassers von den Dächern erheischt, nichts destoweniger aber oben darauf noch ein Geschoss malte, an welchem Rundgebäude, Vorhallen, Halbgiebel und der ganze verschiedenartige Schmuck der Bedachung dargestellt war«. Obwol die Arbeit Anfangs Beifall erntete, sah er sich doch durch die Hinweisung auf das Unschickliche dieser Zusammenstellung genöthigt, sie zu kassiren und durch eine rationellere zu ersetzen. Der Zeit nach gehört er wahrscheinlich in die alexandrinische Epoche.

Brunn.

Apel. J. Apel, angeblich Dilettant zu Kassel, soll, wenn nämlich die Angaben richtig sind und nicht vielmehr der folgende J. H. Apel darunter zu verstehen ist, folgende Bll. radirt haben:

1) Grablegung Christi.
2) Reiter beim Wirthshaus. qu 8.
3) Figurenstudium nach Salvator Rosa. 4.
4) Hühnermarkt.
5—6) Zwei Bll. Köpfe. 4.
7—8) Zwei Bll. Landschaften. qu. 8.

W. Schmidt.

Apel. Johann Heinrich Apel, Maler in

Leipzig um 1763—1801. Vielleicht rühren von ihm die folgenden Radirungen her, um so mehr als deren Verfertiger, der sich J. H. Apel oder A. sc. bezeichnete, von Nagler (Monogr. I. No. 83) als ein um 1770 - 80 in Sachsen lebender Künstler angeführt wird. Wir finden einmal einen J. Apel erwähnt als einen in Kassel lebenden Dilettanten. Dies ist aber vielleicht eine Verwechslung mit Wilhelmina Carolina v. Apell, geb. Tischbein in Kassel, die auch ein Paar Bll. radirt hat. Es gab im 18. Jahrh. auch einen Sachsen-Meiningen'schen Kammersänger Apel, der zu Klingen im Schwarzburgischen geb. war.

1) Sieben nackte Kinder, wovon zwei ein Medaillon von Amor mit Guirlanden verzieren. qu. 4.
1 a) Drei in einer Landschaft sitzende nackte Kinder, das eine hält einen Korb. kl. qu. 4.
2) Die wandernden kleinen Musikanten am Wasser. Seekatz P. J. H. Apel S. kl. qu. Fol.
3) Dieselben, bei einem Feuer tanzend. Seekatz P. J. H. Apel S. kl. qu. Fol. Gegenstück.
4—5) Zwei Bll. Landschaften mit einem Bauer und seiner Frau. Nach D. Teniers. J. H. Apel S. Fol.
6) Dorfgasse mit ruhenden Bauern. Nach J. G. Wagner. J. H. Apel S. qu. Fol.
6 a) Eine Ruine in der Mitte einer Landschaft, im Vordergrund drei Figuren, mit Hund und Schaafen. J. H. Apel S. kl. qu. 4.
7—10) Folge von vier kleinen Landschaften. Zwei derselben stellen Bauernhütten mit Figuren zu Fuss und Ross vor; das dritte einen Markt, das vierte Reiter vor einem Wirthshause. A. sc. qu. 8.

s. Katalog Winckler, deutsche Schule. I. 29. — Füssli, Neue Zusätze. — Ottley, Notices. — Nagler, Monogr. I. No. 83. — Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Apeldoorn. Jan Apeldoorn, geb. zu Amersfoort den 27. Jan. 1765, Schüler von Jordan Hoorn. Er malte und zeichnete Landschaften, zumeist nach dem Leben, in den malerischen Gegenden von Utrecht und Geldern; seine Zeichnungen in Tusche und Aquarell werden übrigens seinen Gemälden vorgezogen. Auch Miniaturbildnisse malte er. Er wohnte etwa ein halbes Jahrhundert zu Utrecht, wo er vornehmlich sich mit Zeichenunterricht beschäftigte. Im J. 1807 oder 1808 wollte ihn König Ludwig von Holland zum Zeichenlehrer der königl. Pagen mit dem Titel Professor ernennen, Apeldoorn lehnte indessen den Ruf ab. Er starb den 10. Feb. 1838 zu Amersfoort. Ein Jahr darauf wurden eine Anzahl von ihm selbst verfertigter und nachgelassener Zeichnungen und einige Gemälde öffentlich versteigert.

s. Immerzeel, de Levens en Werken etc.

W. Schmidt.

Apelemman. s. Peeter **Appelman.**

Apellas. Apellas, Erzbildner, wird von Plinius (XXXIV. 86) unter den Künstlern angeführt, welche Philosophen, betende Frauen u. A. darstellten. Ausserdem erwähnt Pausanias (VI. 1, 6) von einem Künstler dieses Namens ein Viergespann mit der Statue des Wagenlenkers und der Kyniska, der Schwester des Agesilaos, von dieser wegen eines Sieges mit dem Viergespann in Olympia aufgestellt; vergl. III. 8, 1. Er lebte daher um die 90. Olympiade und wird wegen dieses Werkes und der dorischen Endung seines Namens den peloponnesischen Künstlern zuzuzälen sein. Auf ihn bezieht sich wahrscheinlich auch eine Erwähnung bei Suidas v. ἀγαλματοποιοί.

Brunn.

Apelles. Apelles, griechischer Maler.

I. Lebensnachrichten.

Obwol kein Maler des Alterthums mehr gefeiert und öfter erwähnt wird, als Apelles, so genügen doch die zerstreuten Notizen auch mit Hülfe des längeren Abschnittes, welchen Plinius (XXXV. 79—97) ihm widmet, in keiner Weise, um ein vollständiges Bild seines Lebens zu entwerfen. Plinius setzt ihn in die 112. Olympiade, womit übereinstimmt, dass seine Hauptthätigkeit unter Alexander den Grossen fällt; aber schon für dessen Vater Philipp war er beschäftigt, und eben so erscheint er noch in Berührung mit einigen seiner Nachfolger. Seine Wirksamkeit umfasst daher, wenn auch nicht vollständig, doch den grössten Theil der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. v. Chr. Seine Geburtstadt war Kolophon, seine Adoptivheimat Ephesos; doch scheint er auch in Kos, wo sich einige seiner berühmtesten Werke befanden, das Bürgerrecht besessen zu haben. Sohn des Pytheas, welcher vielleicht Maler war, wird er doch nicht Schüler seines Vaters, sondern des uns sonst unbekannten Ephoros von Ephesos genannt. Dort mochte die Malerei noch von der Zeit des Zeuxis und Parrhasios her in Blüte stehen, wenn wir auch von eigentlicher Schultradition dieser Meister nichts erfahren. Eine weit bedeutsamere Stellung namentlich in Hinsicht auf theoretische und technische Durchbildung nahm in damaliger Zeit die sikyonische Malerschule unter Pamphilos und Melanthios ein, so dass Apelles, als er schon anfing eigenen Ruhm zu erwerben, dadurch veranlasst wurde noch in dieselbe einzutreten, theils zu seiner weiteren Durchbildung, theils, wie hinzugefügt wird, um auch selbst an dem Ruhme dieser Männer theilzunehmen (Suidas v. Ἀπελλῆς; Strabo XIV. 642; Plutarch. Arat. 12 u. 13; Plinius XXXV. 76, 79 und 123). Von seiner dortigen Thätigkeit erhalten wir nur aus Plutarch die beiläufige Notiz, dass an einem Bilde des Aristratos von Melanthios (s. diesen) auch Apelles mitgearbeitet habe. In die Zeit seines sikyonischen Aufenthaltes fällt wahrscheinlich seine Begegnung mit der jüngeren Laïs in Korinth, sofern überhaupt die Erzälung Glauben verdient, dass er zuerst ihre aufkeimende Schönheit erkannt, als er ihr beim Wasserholen an der

Peirene begegnete (Athen. XIII. p. 558 c; Alciphron fr. 5). Da wir ferner von einem späteren Aufenthalte in Athen nichts erfahren, so möchte in diese frühere Zeit auch sein Zusammentreffen mit Phryne in Eleusis gehören (s. u.), deren Blüte wir wegen ihres Verhältnisses zu Praxiteles doch wol vor Alexander ansetzen müssen. — In seinem weiteren Leben tritt besonders sein Verhältniss zu dem makedonischen Königshofe in den Vordergrund; ob es sich direkt von Sikyon aus, etwa durch Vermittelung des aus Amphipolis gebürtigen Pamphilos anknüpfte, lässt sich nicht beweisen. Jedenfalls bestand es schon zu den Zeiten Philipp's, gestaltete sich aber besonders glänzend unter Alexander. Die bekannte, in verschiedenartigen Wendungen ausgedrückte Nachricht, dass Alexander sein Bildniss nur von Apelles habe wollen malen lassen, dürfen wir wol in den modernen Begriff übersetzen, dass er der erste uns bekannte »Hofmaler« eines griechischen Königs war; denn trotz des angeblichen Verbotes gab es doch auch von andern gleichzeitigen Künstlern gemalte Bildnisse des Alexander (Plin. VII. 93 u. 125; Horat. epist. II. 1, 239; Cic. ad fam. V. 12, 13; Valer. Max. VIII. 11, ext. 2; Apul. florid. p. 117). Ueber das intime Verhältniss zwischen Herrscher und Künstler werden allerlei Anekdoten erzält: als Alexander einst in ungeschickter Weise über Malerei gesprochen, habe ihn Apelles bedeutet, sich nicht vor den Jungen lächerlich zu machen, die im Atelier Farben rieben. Wie wenig zuverlässig indessen dieses Geschichtchen ist, geht daraus hervor, dass nach einer andern Version statt des Alexander der ephesische Megabyzos und in einer dritten statt des Apelles Zeuxis genannt wird (Plin. XXXV. 85; Plut. de adul. et amico 15; de tranquill. animi 12; Aelian v. h. II. 2). Nicht besser steht es um die Glaubwürdigkeit einer andern Erzälung: als Alexander ein von Apelles gemaltes Pferd nicht genügend bewundert, ein lebendiges Pferd aber dasselbe angewiehert, habe sich der Künstler geäussert: es scheint, dass das Pferd von Malerei mehr versteht als du (Aelian v. h. II. 3; h. a. IV. 50). Denn auch hier finden wir eine zweite Version: dass Apelles seinem Gemälde durch das Wiehern den Sieg über Konkurrenzgemälde verschafft habe: Plin. XXXV. 95. Etwas beglaubigter erscheint die Nachricht, dass Alexander dem Apelles eine seiner Konkubinen, Pankaste oder Pakate, nackt zu malen aufgetragen und, als der Künstler bei diesem Anlass sich in sie verliebte, sie ihm geschenkt habe, was als ein Zeichen der Selbstüberwindung des Königs über Gebühr gepriesen wird (Plin. XXXV. 86; Aelian v. h. XII 34). — Die Kriegszüge Alexander's mochten den Anlass bieten, dass auch Apelles sich wieder nach seiner kleinasiatischen Heimat zurückwandte und, wie es scheint, Ephesos zu seinem Hauptaufenthaltsorte wählte. Wir begegnen ihm sodann bei einem Besuche des Protogenes in Rhodos, und mehr zufällig von einem Sturme verschlagen am Hofe des Ptolemaeus zu Alexandria. Dass sich Werke von ihm in Smyrna, Samos, Rhodos, Alexandria befanden, gestattet noch nicht die Annahme eines längeren Aufenthaltes an allen diesen Orten. Nur zu Kos scheint er dauernde Beziehungen gehabt zu haben, da er einige Male sogar Koer genannt wird. Handelte es sich dabei nicht um ein blosses Ehrenbürgerrecht, so erlaubt vielleicht der Umstand, dass sein letztes unvollendet gebliebenes Werk für Kos bestimmt war, die Vermuthung, dass er dort die letzte Zeit seines Lebens zubrachte.

Ausser diesen sehr spärlichen Nachrichten gibt es noch eine Reihe von anekdotenartigen Erzälungen, welche sich nicht sowol mit den äusseren Lebensumständen des Künstlers, als mit seinem persönlichen Charakter beschäftigen. Wie er mit Freimut dem Alexander gegenüber tritt, so zeigt er sich auch als Kritiker. Der Anmassung eines Schnellmalers begegnet er mit dem Urtheil, dass man sich nicht über seine Schnelligkeit, sondern vielmehr darüber wundern müsse, dass er von solchem Zeuge in der gleichen Zeit nicht noch mehr zu Stande gebracht habe: Plut. de educat. puer. 9. Die »goldreiche« Helena eines seiner Schüler, meinte er, habe dieser goldreich gemalt, weil er nicht im Stande gewesen sie schön zu malen: Clem. Alex. protr. II. 12. Er lässt sich von einem Schuster einen falschgemalten Stiefel korrigiren, weist aber die Kritik des Schenkels mit der sprichwörtlich gewordenen Redensart ab: Schuster bleibe beim Leisten: Plin. XXXV. 84; Valer. Max. VIII. 12, ext. 3. Bedeutungsvoller erscheinen die Nachrichten, dass er keinen Anstand nahm, die Verdienste anderer Künstler, wie Melanthios und Asklepiodoros, offen anzuerkennen, ja nach bestimmten Richtungen ihnen den Vorrang vor sich selbst einzuräumen (s. u.). Besonders aber war es Protogenes, den er nicht nur laut und aufrichtig bewunderte, sondern auch durch seine Anerkennung aus materiell ungünstigen Verhältnissen zu befreien strebte. Er soll das Gerücht verbreitet haben, dass er beabsichtige die fertigen Bilder des Protogenes für einen theueren Preis zu erwerben, um sie als seine eigenen Arbeiten wieder zu verkaufen, und erst dadurch die Rhodier veranlasst haben, bessere Preise zu zahlen: Plin. XXXV. 87. So tritt uns aus diesen verschiedenen Notizen ziemlich übereinstimmend das Bild eines Mannes entgegen, welcher im Bewusstsein der hohen Stellung, die er einnahm, doch ohne Hochmuth gerechte Kritik annimmt, der Anmassung entgegentritt und fremdes Verdienst, wenn auch in bestimmter Begrenzung, doch offen und ohne Rückhalt anerkennt.

II. Werke.

So lehrreich es für die Entwickelungsgeschichte des Künstlers sein würde, wenn wir im Stande wären, seine Werke nach der Zeit ihrer

Entstehung aufzuführen, so verbietet doch die Dürftigkeit der Nachrichten über sein Leben sogar den Versuch einer solchen Anordnung, und es bleibt nur eine Klassifizirung nach den Gegenständen der Darstellung möglich.

Unter den Götterbildern nimmt die erste Stelle die Aphrodite Anadyomene ein, wie der Beiname besagt, die aus dem Meere aufsteigende Göttin. Trotz zahlreicher Lobsprüche, welche ihre Schönheit im Allgemeinen, wie im Besonderen den sehnsüchtigen Ausdruck der Augen, den schwellenden Busen preisen, erfahren wir über die gesammte Auffassung der Gestalt zunächst doch nur, dass sie mit den Händen die Feuchtigkeit und den Schaum des Meeres aus ihren Haaren ausdrückte: s. besonders die Epigramme in den Anall. I. 231, 41 von Leonidas; II. 15, 32 von Antipater (danach Auson. ep. 106); II. 95, 13 von Archias; II. 500, 32 von Julian; ferner Ovid. pont. IV. 1, 29; amor. I. 14, 35; trist. II. 527; Corn. Sev. Aetna v. 593. Sofern ein Epigramm des Demokrit (Anall. II. 260), welches sich in der Anthologie allerdings unter den auf die Anadyomene bezüglichen findet, wirklich dieses Gemälde schildert, muss die Göttin nur mit der oberen Hälfte ihres Körpers den Wellen entstiegen dargestellt gewesen sein; wofür auch die Betrachtung zu sprechen scheint, dass Apelles wol kaum schon so weit über Praxiteles hinaus gegangen sein möchte, um die ganze Gestalt in völliger Naktheit darzustellen, ohne dass es möglich gewesen, die Züchtigkeit durch die Bewegung der Hände zu wahren. Eine sichere Entscheidung ist indessen nicht möglich. Ohne Werth für die Kenntniss des Werkes sind die Nachrichten, dass er die Pankaste als Modell benutzt oder dass er das ganze Motiv von der bei einem eleusinischen Feste im Meere badenden Phryne entlehnt habe: Plin. XXXV. 86; Athen. XIII. 590 f. Ursprünglich befand sich das Bild im Asklepieion in Kos. Augustus versetzte es unter Nachlass von hundert Talenten an den Abgaben der Insel und mit Bezugnahme auf die angebliche Abstammung seines Geschlechtes von Aphrodite und Aeneas in den Tempel des Caesar zu Rom. Da es am unteren Theile durch Fäulniss gelitten und Niemand eine Herstellung wagte, wurde es von Nero entfernt und durch eine Kopie von der Hand des Dorotheos ersetzt (Strabo XIV. 657; Plin. XXXV. 91). Doch berichtet Sueton (Vesp. 18) noch von einer Restauration unter Vespasian. Allgemeine Lobsprüche bei Callimachus fragm. 254; Propert. III. 7, 11; Ovid. art. amand. III. 401; Cic. de divin. I. 13, 23; ad Attic. II. 21, 4; orat. 2, 5; de nat. deor. I. 27, 75; in Verr. IV. 60, 135.

Eine zweite ebenfalls für Kos bestimmte Aphrodite, durch welche der Künstler den Ruhm der ersten noch zu überbieten hoffte, blieb wegen seines Todes unvollendet, und Niemand wagte es zu dem vorzüglich durchgebildeten Kopfe und oberen Theile der Brust das Uebrige nach der vorhandenen Anlage auszuführen: Plin. XXXV. 92, 145; Cic. ad fam. I. 9, 15; de off. III. 2, 10. Da diese Anlage (praescripta lineamenta) theilweise in Untermalung, theilweise in blosser Umrisszeichnung bestehen mochte, so sind die Worte des Petronius (Satyr. 84): Apellis quam Graeci monocnemon appellant etiam adoravi, wahrscheinlich auf diese Aphrodite zu beziehen, an welcher der eine Unterschenkel vielleicht noch nicht einmal untermalt war. Der Beiname der »Einschenkeligen« diente dann zugleich, um diese zweite Aphrodite von der allgemein unter dem Namen Anadyomene bekannten mit einem Worte bestimmt zu unterscheiden.

Nur kurz erwähnt werden eine bekleidete Charis im Odeum zu Smyrna (Paus. IX. 35, 6) und eine Tyche, die der Künstler sitzend darstellte, »da das Glück doch nicht feststehe«: Stob. floril. CV. 60; Liban. ecphr. IV. 1069 Reiske.

Berühmter und nach dem Urtheile der feineren Kenner sogar sein vorzüglichstes Werk war seine Diana sacrificantium virginum choro mixta, mit welcher er die homerischen Verse übertroffen habe, welche diese Szene schildern: Plin. XXXV. 96. Es können hier nur die Verse der Odyssee VI. 102 ff. gemeint sein, obwol in denselben nicht von einem Chore opfernder Jungfrauen, sondern von Nymphen, die mit der Göttin durch Wald und Gebirge schweifen, die Rede ist. Der Widerspruch löst sich, wenn nach der schönen Vermuthung Dilthey's (Rhein. Mus. f. Philol. XXV. 321) in dem Worte sacrificantium bei Plinius eine falsche Uebersetzung des griechischen θυουσῶν im Sinne von schwärmenden thyiadischen Jungfrauen erkannt wird. Das Bild stellte also den Jagdzug der Artemis und ihres Gefolges dar und dürfte sich etwa mit der Diana von Domenichino in der Galerie Borghese zu Rom vergleichen lassen. In diesem Bilde mochte sich das Reh befinden, dessen Aelian nat. anim. epil. gedenkt.

Neben den Götterbildern erscheint bei Apelles eine der älteren Kunst fremde Gattung von Darstellungen symbolischer und allegorischer Gestalten, wie Bronte, Astrape und Keraunobolia: Donner, Blitzleuchten und Blitzschleuderung: Plin. XXXV. 96. Dieselben erinnern allerdings an ein von Philostratus (imagg. I. 14) beschriebenes Bild des Todes der Semele und der Geburt des Dionysos, in welchem »der Donner in dräuender Gestalt, der Blitz, wie er Strahlen aus den Augen entsendet, und Platzfeuer vom Himmel, welches das Königshaus ergriffen«, dargestellt waren. Doch dürfen wir nicht wagen, in diesem Bilde gerade das des Apelles wiedererkennen zu wollen. Eben so wenig ist für die Vermuthung, dass diese Personifikationen in dem Bilde des blitztragenden Alexander ihre Stelle gefunden, bis jetzt ein genügender Beweis geliefert worden, wenn auch zuzugeben ist, dass

letzteres Werk (s. u.) sich dieser symbolisirenden Kunstrichtung eng anschliesst.

Ganz gehören derselben zwei andere Alexanderbilder an: der König mit Castor, Pollux, Victoria, indem hier Alexander gewissermassen als neuer Helios gefeiert wird; und der König auf dem Triumphwagen nebst der Personifikation des Krieges, welcher, die Hände auf den Rücken gebunden, auf Waffen sitzt. Beide Gemälde hatte Augustus auf seinem Forum in Rom aufgestellt. Claudius liess statt der Köpfe des Alexander die des Augustus einsetzen: Plin. xxxv. 27, 93; Serv. ad Verg. Aen. I. 294. — Eine reine Allegorie endlich war das Gemälde der Verleumdung, welches Lucian (calumn. non tem. cred. 4) in folgender Weise beschreibt: »Rechts sitzt ein Mann mit grossen Ohren, dem Midas darin fast vergleichbar, welcher der Diabole (der Verleumdung) schon von fern die Hand entgegenstreckt. Ihm zur Seite stehen zwei Weiber: Agnoia und Hypolepsis (Unwissenheit und Argwohn), wie es scheint. Von der anderen Seite schreitet die Diabole heran, ein prächtig schönes Weib, etwas hitzig und erregt, wie um Wuth und Zorn zu zeigen. In der Linken trägt sie eine brennende Fackel; mit der Rechten schleppt sie einen Jüngling bei den Haaren herbei, der die Hände zum Himmel erhebt und die Götter zu Zeugen anruft. Es geht ihnen aber voran ein bleicher und ungestalteter Mann, mit scharfem Blicke und einem Ansehen, als sei er von langer Krankheit abgezehrt. Man wird ihn für Phthonos (den Neid) erklären müssen. Noch zwei andere folgen als Geleiterinnen und Genossinnen der Diabole. Sie wurden mir vom Periegeten erklärt als Epibulesis und Apate (List und Täuschung). Hinten endlich folgte noch eine ganz traurig angethane Gestalt in schwarzem Kleide und ganz zerrissen: Metanoia (die Reue), glaube ich, wurde sie genannt. Sie wandte sich weinend rückwärts und blickte voll Schaam auf die sich nahende Aletheia (die Wahrheit)«. Ueber die Veranlassung zu diesem Bilde theilt Lucian eine längere Erzälung mit: dass Apelles durch seinen Nebenbuhler Antiphilus bei Ptolemaeus der Verrätherei beschuldigt und vor dem Zorn des Königs nur durch das freiwillige Geständniss eines Verschworenen gerettet worden sei; dass der König seinen Zorn bereuet, den Künstler entschädigt und dieser dann das Bild zum Andenken gemalt habe. Die Einzelnheiten der Erzälung leiden an historischen Ungenauigkeiten, und wenn ihr auch etwa ein gespanntes Verhältniss zu Ptolemaeus und die Nebenbulerschaft des Antiphilus als Thatsache zu Grunde liegen mögen, so darf sie doch in ihrer Ausführung auf Glaubwürdigkeit keinen Anspruch machen, sondern als ein Periegetenmärchen betrachtet werden. Dadurch aber sind wir noch nicht berechtigt, die Existenz des Gemäldes selbst zu leugnen, in dessen Beschreibung sich nichts findet, was an sich künstlerischer Darstellbarkeit widerspräche. Die weitere Frage, ob das Bild, wenn auch existirend, doch mit Recht dem Apelles zugeschrieben werden dürfe, wird erst bei der Würdigung seiner geistigen Eigenthümlichkeit beantwortet werden können. Vgl. übrigens Blümner, Studien zu Lucian. p. 42.

Von Heroendarstellungen wird genannt das Bild eines nackten Heros, »durch welches er die Natur selbst zum Wettstreite herausforderte«; ausserdem wurde ihm beigelegt (eiusdem arbitrantur manu esse) ein Herakles im Tempel der Anna oder der Antonia: obwol er vom Beschauer abgewendet dargestellt war, so glaubte man doch das Gesicht mehr wirklich zu sehen, als nur zu ahnen: Plin. xxxv. 94.

Weit zahlreicher sind die Bildnisse, namentlich die des Philipp und Alexander, welche sämmtlich aufzuzälen Plinius unterlässt. Ausser den beiden schon erwähnten grösseren Darstellungen des Alexander wird besonders gefeiert: der König mit dem Blitz im Tempel der Artemis zu Ephesus: Plin. xxxv. 92; Plut. de Alex. M. virt. 2; Cic. in Verr. IV. 60, 135; (über Kolorit und Zeichnung s. u.). Gewiss irrthümlich bezieht Aelian v. h. II. 3 auf dieses Bild die oben erwähnte Erzälung von dem wiehernden Pferde. Andere Bildnisse führt Plin. xxxv. 93 u. 96 an: »Clitus mit seinem Rosse in den Krieg eilend und ein Knappe, welcher ihm den Helm reicht; Habron in Samos; Menander, König von Karien in Rhodus (oder nach anderer Interpunktion: Habron und Menander in Samos; der König von Karien in Rhodus); ferner Antaeus und in Alexandria der Tragöde Gorgosthenes; Neoptolemus von seinem Rosse gegen die Perser (kämpfend); Archelaus mit Weib und Tochter; Antigonus im Panzer mit seinem Pferde vorschreitend. Die Kenner ziehen allen seinen Werken denselben König im Panzer vor«. Die meisten dieser Persönlichkeiten gehören der Umgebung Alexander's an, so Antigonus, Archelaus, Clitus, wahrscheinlich »der Schwarze«, welcher Alexander am Granicus das Leben rettete. Neoptolemus ist wahrscheinlich der Führer der Leibwache, der sich bei der Erstürmung von Gaza hervorthat, Menander der von Alexander zum Satrapen von Lydien ernannte Hetäre (s. Pauly, Realencyclopädie unter Neoptolemus und Menander). Sonst nicht bekannt sind Habron, Antaeus und Gorgosthenes, und ungewiss bleibt, welcher König von Karien gemeint ist, sofern nicht etwa Plinius den Menander irrthümlich als solchen bezeichnet. Oefter erwähnt wird von allen diesen Bildern nur das des Antigonus, besonders wegen der Art, wie Apelles die Einäugigkeit des Mannes zu verbergen verstanden hatte (s. u.). Es befand sich nach Strabo XIV. 657 im Asklepieion zu Kos, und da es dieser Schriftsteller als »den« Antigonus des Apelles bezeichnet, so ist wol anzunehmen, dass der Antigonus thoracatus cum equo incedens und der sedens in

equo bei Plinius sich auf ein und dasselbe Bild beziehen, welches nur irrthümlich aus zwei verschiedenen Quellen citirt wird. — Auf ein Selbstporträt des Künstlers bezieht sich ein unbedeutendes Epigramm: Anall. III. 218, 314. Ueber seinen Antheil am Bilde des Aristratos s. u. Melanthios. — Von Frauenporträts kennen wir nur das schon erwähnte der Pankaste, welches von Lucian (Imagg. 7) wegen des nicht zu weissen, sondern leicht wie vom Blut gerötheten Kolorits gepriesen wird.

Ausserdem führt Plinius an: den Festzug des Megabyzos, des ephesischen Artemispriesters, und Bilder von Sterbenden (exspirantium imagines): XXXV. 93 u. 90.

Werthlos sind die Erzählungen über die falsch gemalten unteren Augenwimpern, so wie über den durch einen glücklichen Zufall gelungenen Schaum am Munde eines Pferdes, indem die erste wol mit besserem Rechte von Mikon, die zweite in ganz gleicher Weise von Protogenes und Nealkes berichtet wird: Aelian. nat. anim. IV. 50; Dio Chrysost. orat. 63,4; Sext. Empir. Pyrrhon. hypoth. I. 28.

Endlich ist anzuführen, dass er in einer an seinen Schüler Perseus gerichteten Schrift seine Kunst theoretisch behandelte: Plin. XXXV. 79 u. 111. Plinius führt dieselbe unter den Quellen seines 35. Buches an, benutzte sie aber wol mehr indirekt als direkt.

III. Charakteristik des Künstlers.

Bei den überschwänglichen Lobsprüchen, mit denen Apelles fast als der Inbegriff aller Vollendung in der Malerei gepriesen wird, darf nicht vergessen werden, dass unsere Nachrichten über ihn uns sämmtlich durch Römer und spätere Griechen überliefert und mehr durch den Kunstgeschmack der späteren Zeit bedingt sind, als dass in ihnen versucht wäre, das Verdienst des Künstlers in kritischer und historischer Richtung bestimmt zu begrenzen. Sie dürfen also nicht ohne Weiteres und ihrem einfachen Wortlaute nach als maaßgebend anerkannt, sondern müssen allgemeineren Gesichtspunkten untergeordnet und an diesen geprüft werden. Bei jedem Kunstwerke aber ist zwischen dem poetischen Inhalte und zwischen der formellen künstlerischen Gestaltung und Darstellung zu unterscheiden.

Betrachten wir also zuerst die Werke des Apelles mit Rücksicht auf ihren poetischen Inhalt, so finden wir unter ihnen kein einziges, in welchem eine lebhafte und energische, dramatisch bewegte Handlung oder That unter Aufgebot sei es gewaltiger physischer Kräfte, sei es starker geistiger oder tragischer Affekte zur Darstellung gekommen wäre. Am meisten mochte lebendige Bewegung noch im Bilde der Artemis und ihres Nymphenchors herrschen. Aber war diese Bewegung einem bestimmten, auf einen geistigen oder ethischen Mittelpunkt gerichteten Handeln untergeordnet? Gewiss war es nur auf die künstlerisch vollendete Gestaltung der einzelnen Figuren und ihre Verbindung zu schönen Gruppen abgesehen, wobei Artemis und ihre Nymphen fast nur den Stoff hergaben, ohne dass die religiöse und sittliche Bedeutung der Göttin hier wesentlich in Betracht gekommen wäre. Die übrigen Götterbilder waren vereinzelte Gestalten in der Erscheinung eines vollendeten Daseins, darunter Tyche und Charis Wesen von wenig entwickelter geistiger Individualität. Aphrodite aber erscheint trotz oder vielmehr wegen der Beschäftigung der Hände mit ihrem Haar fast noch mehr auf ihr eigenes Sein zurückgezogen, als selbst die Aphrodite des Praxiteles, welche durch ihr Bedachtsein auf die Wahrung ihrer Züchtigkeit die Existenz einer sie umgebenden Aussenwelt wenigstens in der Idee voraussetzt. Bei den beiden Heroenbildern, wo wir am ersten eine bestimmte Handlung voraussetzen sollten, wird einer solchen nicht einmal mit einem Worte gedacht. Auch in dem Festaufzuge des Megabyzos kam gewiss weit weniger der geistige Inhalt, als die künstlerische Darstellung, der Glanz und Reichthum des Festgepränges in Betracht. Um so auffälliger kann es erscheinen, dass mehrere Bildnisse, die des Clitus, Neoptolemus, Antigonus, wenigstens nicht einfach Porträtbilder sind, sondern durch Umgebung und Beiwerk, wie namentlich durch ihre Rosse, sich in einer lebendigeren Bewegung darstellen. Aber warum wird von Apelles, dem Maler des kriegerischen Alexander, kein Schlachtbild, nicht einmal eine eigentliche Kampfszene angeführt? Es soll eben in jenen Bildnissen nicht eine bestimmte, individualisirte Handlung, ein bestimmter historischer Moment dargestellt, sondern nur die einzelne Gestalt durch ihre Umgebung charakterisirt werden: wir sehen den Clitus, der (stets) schnell bereit zum Kampfe ist, den Neoptolemus, der (stets) thatkräftig in den Kampf eingreift. Wir erkennen hier zuerst, wenn auch nur im Keime, die Neigung zu symbolischer Auffassung, die in anderen Werken weit bestimmter hervortritt: so im Bilde des Alexander, welcher den Blitz hält und dadurch dem Zeus allerdings gleich gesetzt wird, aber doch nicht gleich ist. Es war nicht der wirkliche Alexander, wie ihn im ausgesprochenen Gegensatze zu Apelles Lysipp dargestellt hatte mit der Lanze, durch die er sich den Erdkreis unterjocht (Plut. de Is. et Osir. 24), sondern ein als Zeus gedachter, eben so wie dem mit den Dioskuren verbundenen wahrscheinlich die Idee des Helios zu Grunde lag. Mag daher in dem Triumphbilde die gefesselte Figur wirklich als Kriegsdämon gemeint gewesen oder nur als Repräsentant der von Alexander besiegten Barbaren zu fassen sein, immer handelt es sich auch hier nicht um eine rein poetisch-ideelle, sondern um eine symbolische Gestalt, die ihre Entstehung weniger der Phantasie, als dem ab-

strakten begrifflichen Denken verdankt. Die Darstellungen der Gewittererscheinungen mögen allerdings in ihrer künstlerischen Gestaltung sich an manche aus unmittelbarer Anschauung der Natur herausgeschaffene Wesen oder Personifikationen, wie die Dämonen des Meeres, die Windgötter u. a. angeschlossen haben, aber schon in der Benennung der drei Gestalten begegnen wir wieder einer Scheidung nach bestimmten Begriffen.

Auf diese den Künstler durchaus beherrschende Geistesrichtung muss mit allem Nachdruck bei der Beurtheilung eines Werkes hingewiesen werden, welches man dem Künstler entweder gänzlich hat absprechen oder höchstens als eine Verirrung seines Greisenalters hat gelten lassen wollen: das Bild der Verläumdung. Wir mögen berechtigt sein, die Allegorie im Prinzipe zu verwerfen; aber wir dürfen darum den einzelnen Künstler und das einzelne Werk nicht für die gesammten Sünden des Prinzips verantwortlich machen. Das Bild der Verleumdung ist allerdings eine Allegorie, aber als solche darf es nicht als »monströs«, als »eine Grauen erregende Erfindung, eine Verirrung der Phantasie« bezeichnet werden, sondern verdient innerhalb der Grenzen des Prinzips eher Anerkennung als Tadel. Die Gefahr, welche eine vereinzelte allegorische Figur wie etwa der Kairos des Lysipp darbietet, ist hier wenigstens zum Theil dadurch vermieden, dass der Gedanke in einer Reihe von Figuren entwickelt ist, welche sich in bestimmten Gegensätzen von einander abheben und ausserdem durch eine, wenn auch noch so schwache Handlung, das Heranschleppen des unschuldigen Jünglings, unter einander verbunden sind. Die Komposition zeigt uns also nur die weitere Entwickelung derjenigen Auffassung, welcher wir bereits am Kasten des Kypselos (Paus. v. 18, 1) in der Gruppe der Dike und Adikia in der Nekyia des Polygnot (Paus. x. 28) in den Gruppen des Vatermörders und Tempelräubers, wie in der des Oknos und der Uneingeweihten begegnen (vgl. Memor. dell' Inst. arch. II. 383). In der Durchbildung der einzelnen Gestalten mochte vielfach die Tragödie vorangegangen sein: die Hauptfigur der Diabole erinnert an Lyssa und Oistros; Apate und Phthonos finden wir unter den tragischen Masken bei Pollux IV. 142, wie auf unteritalischen Vasenbildern. Ausserdem aber dürfen wir nicht vergessen, wie auch in der Literatur durch Aristoteles, Theophrast u. a. die abstrakte philosophische Schilderung und Zergliederung von moralischen Charakteren sich der Auffassung des Apelles durchaus parallel entwickelte, und wie auch die neuere Komödie Charaktere von allgemein typischer Geltung auszubilden bestrebt war. Das Bild des Apelles ist also durchaus charakteristisch für die ganze Zeit, und der Künstler erweist sich durch dasselbe als ein Kind eben dieser Zeit. Noch handelt es sich bei ihm nicht um eigentliche Genremalerei: sondern seine Gestalten gehören noch durchaus dem Gebiete an, welches die Griechen als Megalographie bezeichnen. Aber es fängt die freie, rein aus der Idee schaffende poetische Kraft zu mangeln an, und an die Stelle eigentlicher Idealgestalten treten »Charaktere«, nicht Individualitäten, sondern Gestalten als Träger gewisser, bestimmt begrenzter Eigenschaften. Die Verleumdung in ihren Ursachen und ihren Folgen wird durch reflektirendes, abstrakt philosophisches Denken in eine Reihe von einzelnen Eigenschaften und Begriffen zerlegt und ein jeder derselben wird durch eine besondere Gestalt sinnlich veranschaulicht. Noch aber geschieht dies nicht durch äusserliche, häufig nur im metaphorischen Sinne angewendete Attribute, sondern der Begriff findet seinen Ausdruck in der Charakteristik des geistigen Wesens der Figuren selbst: die Verleumdung ist erhitzt und von Zorn erregt, der Neid blass und abgezehrt, die Reue traurig und verschämt. So haben wir es also hier, wenn auch das ganze Bild einen durchaus allegorischen Charakter trägt, doch im Einzelnen kaum mit eigentlich allegorischen Gestalten, sondern mit Personifikationen ethischer Begriffe und psychologischer Affekte zu thun.

Es ist gewiss unrichtig, wenn man das Hervortreten dieser symbolisch-allegorischen Richtung bei Apelles auf einen Einfluss der Schule von Sikyon hat zurückführen und überhaupt sein Verhältniss zu derselben so hat darstellen wollen, als ob der »idealistische Grundzug« seiner »durch und durch ionischen Natur« durch die »realistische Richtung der dorischen Kunst Sikyon's« im innersten Grunde eigentlich mehr Einbusse erlitten als Förderung erfahren habe. Schon der Umstand, dass er dort nicht seine erste Bildung erhielt, sondern dass er mit gereiftem Bewusstsein zur Vollendung und Abrundung seiner Studien Sikyon aufsuchte, hätte von einer solchen Auffassung abmahnen sollen. Die Klarheit, mit welcher er auf der Höhe seines Ruhmes bei allem berechtigten Selbstgefühl doch auch die Grenzen seines Verdienstes anzuerkennen wusste, scheint ihm auch schon in jüngeren Jahren eigen gewesen zu sein. Er mag gefühlt haben, dass die ihm von der Natur verliehenen Gaben der strengen und systematischen Durchbildung bedurften, wie sie gerade und eben nur die sikyonische Schule darzubieten vermochte. Und in dieser Richtung hat sie ihm geleistet, was er erwartet, während auf denjenigen Gebieten, auf welchen ihn die Natur weniger freigebig bedacht, auch sie nicht so viel vermochte, dass sie ihn über andere erhoben hätte, wenn sie auch manche Mängel verringert und abgeschwächt haben wird.

Diese Gebiete bezeichnet Apelles selbst, indem er dem Melanthios de dispositione, dem Asklepiodor de mensuris oder, wie es in einer zweiten Erwähnung heisst: in symmetria den

Vorrang vor sich selbst zuerkannte: Plin. xxxv. 80 u. 107; s. u. **Asklepiodoros**. Beiden Künstlern gegenüber handelt es sich um die räumlichen Verhältnisse der Komposition und ihrer Theile zu einander, namentlich wol, wenn auch nicht um eigentliche Perspektive, doch um die Aufstellung und Anordnung der Figuren innerhalb des Rahmens der Komposition nach ihrer Breite und Tiefe. So wenig nun sonst etwas über die Werke des Apelles in dieser Beziehung überliefert wird, so lehren doch die Gegenstände selbst, wie der Künstler in richtiger Selbstbeschränkung sich hier bestimmte Grenzen gesetzt hatte. Sehen wir von den einzelnen Gestalten und den Bildnissen mit einem Rosse oder Begleiter ab, so scheint er sich für seine figurenreicheren Gemälde ziemlich einseitig auf eine einzige Form der Komposition beschränkt zu haben: eine Aufstellung der Figuren in der Breite, nicht in der Tiefe des Bildes. Die Pompa des Megabyzos ist ein Festzug; Alexander mit dem Kriegsdämon ein Triumphzug; der König mit Nike und den Dioskuren das Seitenstück dazu. In der Verleumdung bewegt sich alles wie in einem Zuge auf die Hauptfigur, den sitzenden Mann zu; und endlich Diana, wie sie mit ihren Nymphen durch die Wälder streift, ordnet sich am einfachsten in derselben Weise. Nirgends wird eine besondere Tiefe des Bildes verlangt, für welche ein tieferes Verständniss der mathematischen Bedingungen des Raumes mit Nothwendigkeit erforderlich gewesen wäre: für die einfache Entfaltung in der Breite konnte schon ein natürliches, halb unbewusstes Gefühl für Anmuth und Schönheit der Linien genügen. So erkennen wir also mit dem Künstler selbst die Beschränkung seines Talentes an; ein Tadel indessen würde ihm daraus nur in dem Falle erwachsen sein, wenn er, anstatt diese Grenzen zu achten, sie zu überschreiten gewagt hätte.

Sein besonderes Verdienst suchte Apelles in einer anderen Richtung und er fand es vorzugsweise in der »Charis«: ein Ausdruck, welcher, vorläufig als »vollendete Anmut« übersetzt, doch erst vollständig gewürdigt werden kann durch die Erkenntniss der Grundlagen, auf welchen diese Eigenschaft als Inbegriff der Vollendung beruht. Die Künstleranekdote ist freilich für die Untersuchung so wichtiger Fragen eine trübe Quelle, die mit Recht einigermassen in Verruf gekommen ist; aber bei der Dürftigkeit sonstiger Nachrichten darf sie dennoch nicht unberücksichtigt bleiben. Bekannt ist die Erzählung von der »Linie« des Apelles: Plin. xxxv. 81. Er kommt nach Rhodus, um Protogenes zu besuchen, findet ihn nicht zu Hause und anstatt seines Namens lässt er auf einer für ein Gemälde bereitstehenden Tafel eine feine Linie zurück: adreptoque penicillo lineam ex colore duxit summae tenuitatis per tabulam. Protogenes erkennt die Hand des Apelles und zieht in dieselbe Linie mit anderer Farbe eine noch feinere hinein: alio colore tenuiorem lineam in illa duxisse. Als endlich Apelles wiederkommt, theilt er die Linie nochmals mit einer dritten Farbe: tertio colore lineas secuit, nullum relinquens amplius subtilitati locum. Die Tafel mit den kaum sichtbaren Linien soll später in Rom gewesen und besonders von den Künstlern bewundert worden sein, bis sie bei einem Brande der Kaiserpaläste auf dem Palatin (4 n. Ch. G.) zu Grunde ging. Die Glaubwürdigkeit des Einzelnen mag unerörtert bleiben; der Sinn der ganzen Erzälung kann nur der sein, dass Apelles durch das Ziehen einer tadellosen Linie durch oder quer über eine grosse Tafel (amplae magnitudinis) von der ungewöhnlichen Feinheit seiner Hand Zeugniss ablegen will und dass er nachher den unter erschwerenden Umständen mit ihm rivalisirenden Protogenes auch noch innerhalb dieser engeren Schranken an Subtilität und Sicherheit überbietet. So gefasst zeigt uns die Erzälung nur den letzten Erfolg des sprichwörtlich gewordenen: nulla dies sine linea. Apelles liess nämlich keinen noch so beschäftigten Tag ohne Linienübung vorübergehen: ut non lineam ducendo exerceret artem: Plin. xxxv. 84. Es ist also die höchste Virtuosität der Hand, welche Apelles erstrebte, und welche als die erste Grundlage jener Charis betrachtet werden darf, indem sie die aufgewendete Kunst vergessen und das Werk als ein gewordenes, nicht als ein gemachtes erscheinen lässt. Die Anwendung dieser Virtuosität musste zunächst in der Zeichnung hervortreten und auch hier begegnen wir wieder einer charakteristischen Anekdote. Nach Alexandria durch einen Sturm verschlagen wird ihm nach einem hinterlistigen Anschlage seiner Nebenbuhler eine falsche Einladung zur Tafel des mit ihm auf gespanntem Fusse lebenden Ptolemaeus zugestellt. Als nun der erbitterte Fürst ihn fragt, wer ihn geladen, nimmt er eine Kohle aus einem Kohlenbecken und zeichnet den Boten an die Wand, dass ihn der König schon bei den ersten Strichen erkennt: Plin. xxxv. 89. Hier finden wir also wiederum die Virtuosität der Hand und zwar im Dienste einer scharfen Charakteristik, die uns einen Schluss auf analoge Verdienste im Fache der Porträtmalerei gestattet. Unter diesem Gesichtspunkte dürfen wir vielleicht sogar die Nachricht des berüchtigten Apion nicht völlig verwerfen, dass ein Kraniologe (ex facie hominis divinantem, quos metoposcopos vocant) aus den sprechend ähnlichen Porträts des Apelles die Lebensdauer der dargestellten Personen zu bestimmen unternommen habe: Plin. xxxv. 88. Auch das Verdienst der Bilder von Sterbenden mag weniger im psychologischen Ausdrucke begründet gewesen sein, als in der Wahrheit und der Schärfe, mit welcher in ihnen der pathologische Prozess des Sterbens zur Anschauung gebracht sein wird. Endlich muss eine grosse Feinheit der Zeichnung

als Mittel der Charakteristik auch bei den verschiedenen Figuren im Bilde der Verleumdung vorausgesetzt worden.

An dem Bilde des auf einem Auge blinden Antigonus wird als ein besonderes Verdienst hervorgehoben, dass er auf eine neue Weise diesen Fehler zu verstecken gewusst habe: obliquam namque fecit: Plin. xxxix. 90; vgl. Quintil. II. 13, 12. Wäre damit nur eine Darstellung in einfachem Profil gemeint, so würde darin nichts Neues und Absonderliches liegen, und es scheint daher nur folgende Erklärung übrig zu bleiben. Man gab in der Porträtmalerei der Vorderansicht den Vorzug, bei welcher der Dargestellte den Beschauer anzublicken schien. Indem aber Apelles den Antigonus ganz oder fast ganz in Profil malte, liess er doch das Auge seitwärts aus dem Bilde herausblicken, wonach also obliquam fecit so zu deuten ist, dass Antigonus den Beschauer nicht recto, sondern obliquo, in latus deflexo oculo aspiciebat (vgl. Forcellini v. obliquus) und der Künstler nur eam partem, d. h. hier das Auge, e facie ostendit quam totam poterat ostendere. Noch um einen Schritt weiter geht der »abgewendete« Herakles, indem an ihm trotz dieser Stellung der Charakter des Gesichts erkennbar blieb.

Wenn es nun bei solchen und ähnlichen Proben der Virtuosität besonders auf die Sicherheit und Richtigkeit in der Begrenzung der Formen in ihren verschiedenen Lagen durch die Zeichnung ankam, wovon wol die mit einfachen Konturen hergestellten Figuren der ficoronischen Ciste den besten Begriff zu geben vermögen, so tritt doch in ausgeführter Malerei als ein nicht minder wichtiges Element die Modellirung der Form durch Licht, Schatten und Reflexe, durch das Helldunkel hinzu. Was nach dieser Richtung die Schule von Sikyon leistete, zeigen namentlich die Werke des Pausias; Apelles aber bleibt dahinter kaum zurück. Von seinem blitztragenden Alexander heisst es, die Finger scheinen aus der Tafel hervorzutreten und der Blitz sich ausserhalb der Tafel zu befinden: Plin. xxxv. 92. Damit ist aber weiter zu verbinden, was Plutarch (Alex. 4) über die Körperfarbe in diesem Bilde bemerkt: während dem Alexander ein weisses, nur gegen die Brust und im Gesicht geröthetes Kolorit eigenthümlich gewesen, habe ihn Apelles in einem dunkleren und schmutzigeren Tone gemalt: gewiss nicht, weil er die natürliche Farbe nicht wiederzugeben vermocht hätte; denn an einem anderen Porträt, dem der Pankaste, wird gerade die nicht zu weisse, sondern leicht wie vom Blute geröthete Karnation als mustergültig erwähnt; sondern es muss sich hier um eine Art des Helldunkels gehandelt haben, durch welches gerade jenes Hervortreten des Blitzes unterstützt wurde, wobei wahrscheinlich noch ein besonderes technisches Verfahren in Betracht kam. Ein eigenthümlicher, von keinem anderen Maler erreichter Vorzug seiner Werke beruhte nämlich darauf, »dass er die fertigen Arbeiten mit einem so dünnen Schwarz (wahrscheinlich dem von ihm erfundenen Elfenbeinschwarz: Plin. xxxv. 42) überging, dass bei der Durchsichtigkeit desselben die darunter liegende Farbe einen anderen Ton annahm und zugleich vor Staub und Schmutz geschützt wurde, obwol man die Schwärze erst bei ganz genauer Betrachtung erkannte. Dieses Verfahren war sehr wol darauf berechnet, dass die Helle der Farben das Auge nicht verletze, indem man sie nun wie durch ein Glas gebrochen anschaute, und dass aus der Ferne betrachtet die zu grellen Farben dadurch unvermerkt einen ernsteren Ton erhielten«: Plin. xxxv. 97. Gewiss handelte es sich hier nicht um einen blossen dunkeln Firniss, mit dem das ganze Bild überzogen wurde, sondern um ein sehr entwickeltes System von Lasuren, auf welchem die Vermittelung der Uebergänge, das Abdämpfen der Schärfen, die Klarheit des Helldunkels, überhaupt die letzte und höchste Harmonie der Licht- und Schattenwirkung beruhte. Nur durch solche Mittel war es möglich, die Lichteffekte, ohne welche die Darstellungen der Blitzerscheinungen auch in der vollendetsten Charakterisirung durch menschliche Personifikationen ihre Wirkung hätten verfehlen müssen, zu lebendiger Anschauung zu bringen; und ebenso wird der vielgepriesene Zauber des Haares der Anadyomene, aus welchem die Göttin die Feuchtigkeit und den Schaum des Meeres ausdrückte, auf diese Durchsichtigkeit der Lasuren zurückzuführen seien.

Wenig erfahren wir über das Kolorit im engeren Sinne. Denn was über die Erhitzung der Verleumdung, über die Blässe des Neides bemerkt wird, betrifft nicht die malerische Wirkung, sondern die Farbe als Mittel der Charakteristik; und das Schweigen unserer Quellen, selbst der Anekdote, dürfen wir daher wol in dem Sinne deuten, dass das Verdienst des Apelles nicht in der Farbe an sich, sondern in der Farbe unter dem verschiedenen Einflusse von Licht, Luft und Schatten zu suchen ist. Uebertreibung und Missverständniss mögen allerdings den nicht einmal unter einander übereinstimmenden Angaben zu Grunde liegen, dass Apelles nur mit »vier Farben« seine unsterblichen Werke ausgeführt habe: Plin. xxxv. 50 u. 92; dagegen vergl. Cic. Brut. 18; Fronto ad Verum 1. Doch mögen sie wenigstens so viel Wahrheit enthalten, dass das Farbenmaterial selbst eines Apelles im Verhältniss zu der späteren Zeit als ein noch relativ einfaches bezeichnet werden durfte, etwa wie das eines Rafael und Correggio zu der Malerei unserer Tage. Nicht überflüssig wird endlich an dieser Stelle die Bemerkung sein, dass Apelles zu den Temperamalern gehört und die effektvollere Enkaustik ihm fremd war; denn die einzige Erwähnung Apellei'schen Wachses bei Statius (Silv. I. 1, 100) ist ein rein poetischer Ausdruck.

In allen diesen Nachrichten tritt uns also Apel-

les als ein Künstler entgegen, welcher auf eine tüchtige und gründliche Durchbildung einen hohen Werth legt. Wir erkennen, dass er nicht nur die Unterweisung und strenge Zucht der sikyonischen Schule für seine Kunst zu verwerthen verstand, sondern dass er in analoger Weise wie Pausias, nur in etwas veränderter Richtung die von Pamphilos gelegten Grundlagen selbstständig weiter entwickelte. Diese seine Richtung äussert sich nicht nur auf dem Gebiete der Praxis, sondern er verschmähte auch nicht, seine neuen Erfahrungen und Erfindungen, »durch welche er allein seine Kunst mehr als alle anderen förderte«, schriftlich darzulegen und theoretisch zu begründen. In diesem Zusammenhange darf auch an die Erzälungen erinnert werden, welche auf persönliche Misshelligkeiten zwischen Apelles und Antiphilos hindeuten. Denn indem es sich dabei um tiefere Gegensätze der künstlerischen Eigenthümlichkeit handeln mochte, so etwa, dass die gepriesene Leichtigkeit des Antiphilos von dem gründlichen Apelles als Leichtfertigkeit getadelt wurde, erkennen wir, wie die Verbindung des Letzteren mit der sikyonischen Schule keine nur äusserliche und zufällige war, sondern auf einer tief innerlichen Verwandtschaft in allen den Beziehungen beruhte, welche der technischen und wissenschaftlichen Seite der Kunst, dem künstlerischen Machwerk im weitesten Sinne (τέχνη, ars) angehören.

Bis hierher haben wir Apelles zwar als einen bedeutenden, aber doch noch keineswegs als den unbedingt grössten unter den griechischen Malern kennen gelernt, in dessen Namen gewissermassen der ganze Ruhm seiner Kunst verkörpert ist (vgl. Overbeck, Schriftquellen 1903—5). Um den Anspruch, den er selbst auf eine so hohe Stellung erhob, zu begründen, bleibt also als ihm eigenthümlich zuletzt nur eine einzige Eigenschaft übrig, eben jene Charis, oder wie sie umfassender von Quintilian (XII. 10, 6) mit zwei Worten bezeichnet wird: ingenium et gratia. Während alles Uebrige mehr oder minder durch eifriges Studium erworben war, bezeichnen diese beiden Worte diejenige Gabe, welche ihm als freies Geschenk von der Natur verliehen, ihm angeboren war und welcher alle übrigen Vorzüge nur zu dienen die Aufgabe hatten. Das Wesen dieser Eigenschaft wird sich aber weniger an sich, als nur relativ und annähernd bestimmen lassen, wenn wir die bisher erkannte Eigenthümlichkeit des Künstlers im Verhältniss zu seiner historischen Stellung in der Malerei überhaupt in's Auge fassen. Die Entwickelung der Malerei hatte in der griechischen Kunst einen wesentlich anderen Verlauf genommen, als die Bildhauerei. Während wir in den Werken eines Phidias nicht nur die Erhabenheit der Ideen und die Vollendung der Form, jedes für sich betrachtet, sondern noch mehr die Verbindung dieser Vorzüge zur höchsten Einheit bewundern, steht Polygnot in seinen grossen Wandkompositionen wol dem Phidias hinsichtlich der Grossartigkeit der poetischen Konzeption und Tiefe der ethischen Auffassung als ein gleichberechtigter Geist zur Seite, aber in der künstlerischen Vortragsweise gehört er noch so sehr den Anfängen der Malerei an, dass sich in gewissem Sinne behaupten lässt, das Malerische sei ihm sogar noch völlig fremd gewesen. Wenigstens rechtfertigt sich dadurch der Standpunkt des Plinius und der von ihm benutzten Quellen, welche die Geschichte nicht der zeichnenden Künste, sondern der Malerei im engeren Sinne eigentlich erst nach Polygnot beginnen lassen. Erst nach Apollodor, Zeuxis und Parrhasios wurde die neue Richtung angebahnt; aber so sehr dieselbe durch ihre Neuheit ihren Urhebern zu hohem Ruhme verhalf, so konnte dieselbe doch nicht sofort abgeschlossen, sondern erst durch verschiedene Zwischenstufen ihrer Vollendung entgegengeführt werden. Was nun für diese Durchbildung der Gesetze des Malerischen namentlich von der sikyonischen Schule, wenn auch nicht von ihr ausschliesslich, geleistet wurde, das nahm Apelles in sich auf, das sammelte sich in ihm wie in einem Brennpunkte und gelangte durch seine persönlichen Vorzüge: ingenio et gratia zum Gipfel der Vollendung: in welcher Weise, das spricht er selbst in seiner Beurtheilung des ihm in vieler Beziehung geistesverwandten Protogenes aus. In Allem, sagte er, sei dieser ihm gleich, übertreffe ihn sogar; doch besitze er selbst ihm gegenüber einen Vorzug, dass er nämlich verstehe, im rechten Moment die Hand von der Arbeit abzuziehen. Denn durch zu grosse und peinliche Sorgfalt gehe eben jene Charis verloren; besässe er auch diese noch, so würde seine Vortrefflichkeit bis an den Himmel reichen: Plin. XXXV. 80; Plut. Demetr. 22; Aelian. var. hist. XII. 41. So beruht also nach Apelles' eigenem Urtheil jene Charis darauf, dass die höchste Vollendung des Malerischen nicht mehr erstrebt wird, sondern wirklich erreicht ist, dass im Moment der Vollendung die Mühe der Arbeit verschwindet und das Werk wie ein mühelos gewordenes, als eine in sich vollendete Schöpfung dasteht.

Dennoch würde die blosse technische und malerische Vollendung die hohe Bewunderung, welche das Alterthum dem Apelles zollte, noch nicht genügend erklären, wenn sie nicht mit anderen höheren Eigenschaften gepaart gewesen wäre. Gerade die Gegenüberstellung des Apelles und Polygnot könnte leicht zu der Annahme verleiten, dass in demselben Maße, wie bei Polygnot der geistige Gehalt die Form überragte, nun umgekehrt bei Apelles die Vollendung der Form auf Kosten des Inhalts erreicht worden sei. Und allerdings musste ja zugegeben werden, dass unter den Gegenständen seiner Gemälde keiner auf Tiefe der religiösen oder poetischen Auffassung, der ethischen oder psychologischen Durchbildung, auf das Lob einer dramatisch bewegten, scharf begrenzten Handlung Anspruch machen

konnte. Um so mehr wird es aber einer Warnung gegen Unterschätzung des Apelles nach dieser Richtung hin bedürfen. Seine Kunst hatte noch nichts von dem rein dekorativen Charakter einer späteren Zeit, was, wenn auch in ungeschickter Fassung Plinius (xxxv. 118) ausspricht, wo er über den Verfall der Tafelmalerei und ihre Verdrängung durch dekorative Wandmalerei klagt. Sie hatte ferner nirgends etwas Kleinliches und Genreartiges, sondern es war ihr ein Verdienst eigen, welches wir nach einem früher häufiger als jetzt angewendeten Ausdrucke als »Grösse des Stils« bezeichnen dürfen. Dafür besitzen wir noch ein ausdrückliches Zeugniss, welches man freilich in neuerer Zeit in das gerade Gegentheil hat verkehren wollen (Wustmann im Rhein. Mus. f. Philol. xxiii. 476). Plinius (xxxv. 111) sagt nämlich von Nikophanes, einem Schüler des Pausias, also ungefähr noch Zeitgenossen des Apelles, er sei elegans et concinnus, ita ut venustate pauci ei comparentur; cothurnus et gravitas artis multum a Zeuxide et Apelle abest. Indem man hier im Lobe der venustas eine der Apelleischen verwandte Charis oder Anmuth zu erkennen und Anmuth und Erhabenheit, Charis und Kothurn als natürliche Gegensätze auffassen zu müssen glaubte, die einander ausschliessen, hielt man es für nothwendig, den zweiten Satz bei Plinius von dem ersten vollständig abzulösen, und ihn so zu fassen, dass Plinius in einem gänzlich aus dem Zusammenhange gerissenen Nachtrage dem Zeuxis und Apelles die Eigenschaften der Hoheit und Würde geradezu abspreche. Es sollte uns darin, im Gegensatze zu dem sonstigen Standpunkte des Plinius, das Urtheil eines griechischen Schriftstellers erhalten sein, welcher noch einen Blick für die innere Entwickelung der hellenischen Malerei besessen habe. Allein so gross an manchen Stellen die Nachlässigkeit des Plinius in der Redaktion seiner Notizen auch sein mag, so kann doch gerade hier ein Urtheil über Zeuxis und Apelles, welches isolirt und absolut, nicht nur vergleichsweise ausgesprochen werde, durchaus keine Stelle finden, und auch der Ausdruck multum abest weist mit Bestimmtheit auf ein vergleichendes Urtheil hin. Das Lob der venustas des Nikophanes erhält aber eine sehr bestimmte Begrenzung durch die vorhergehenden Worte elegans et concinnus. Zu dieser eleganten und zierlichen Anmut bildet nun der Kothurn und die Gravitas den vortrefflichsten Gegensatz, und wenn es also heisst: »die Grösse und der Ernst seines Stils, oder seiner »Manier« (artis) ist weit von der des Z. und A. entfernt«, so lernen wir dadurch die Charis des Apelles (und in verwandter Weise die τέχνη des Zeuxis, wie sie sich etwa in seiner Helena offenbaren mochte), als eine von der des Nikophanes durchaus verschiedene kennen. Schon in der Persönlichkeit des Apelles tritt uns nirgends, selbst nicht in den anekdotenhaftesten Erzählungen, ein Zug von Eleganz und Zierlichkeit entgegen, nirgends ein Zug von Leichtfertigkeit, von einem Haschen nach oberflächlichem Effekt; nirgends wird ihm eines seiner künstlerischen Mittel zum Selbstzweck, sondern überall begegnen wir einem ernsten Streben nach strengster und gründlichster Durchbildung.

Dieses Wesen der Persönlichkeit aber konnte nicht umhin, sich auch in seinen Werken auszusprechen. Die enge Verbindung der Kunst mit der Religion war allerdings gelöst und das Stoffliche des poetischen Inhalts bildete nicht mehr die Hauptaufgabe der Darstellung. Aber trotzdem gestattete die Welt der Erscheinungen noch immer eine hohe Auffassung, eine Auffassung, wie sie in der Malerei selbst als deren letztes Ziel lag. Indem diese Kunst neben der Form der Dinge und dem Ausdruck der Seele zugleich den sinnlichen Schein festhält, bringt sie in diesem nicht minder das Innenleben der darzustellenden Gestalt zu Tage. Aber dieser sinnliche Schein wird vergeistigt, von innerem Leben durchdrungen und eben deshalb zu seiner höchsten Schönheit gesteigert. So war des Apelles' Anadyomene allerdings nicht mehr ein Tempelbild im Sinne der älteren Religiosität; aber sie war das Bild einer Schönheit und Lust der Sinnlichkeit ohne Schuld und Reue. So mochten seine Bildnisse die dargestellte Persönlichkeit zeigen zwar, wie wir gesehen, nicht ohne Charakter, aber doch nicht als Charakterbilder im gewöhnlichen Sinne, sondern in der ganzen Fülle ihres sinnlichen Daseins, in einer Wesenheit, welche die Worte Alexander's über sein eigenes Porträt rechtfertigt: es gebe jetzt zwei Alexander, den unbesiegten Sohn des Philipp und den unnachahmlichen des Apelles. Auf diesem Wege wurde die Kunst des Apelles wieder ideal, wenn auch in anderem Sinne, als die der früheren Zeit, nämlich nicht indem sie aus einer geistigen Idee heraus schuf und diese Idee mit künstlerischen Formen bekleidete, sondern indem sie der natürlichen Erscheinung ihre ideale Bedeutung durch den Zauber der Schönheit verlieh und sie in der Fülle und Vollendung ihres künstlerischen malerischen Daseins zeigte. Das ist die mit Hoheit und Ernst gepaarte Charis, welche nicht nur in der Darstellung alles Stoffliche und alle Noth der Arbeit tilgt, sondern, indem sie den Schein der Natur bis zur Täuschung treibt und durch eine Zauberwelt der Schönheit verklärt, uns sogar die Forderungen eines bedeutenderen ideellen Gehaltes ganz vergessen lässt.

Die letzten Betrachtungen sind zum Theil wörtlich J. Meyer's Charakteristik eines neueren Künstlers entnommen: des Correggio, der schon längst als »Maler der Grazien« fast instinktiv mit Apelles verglichen worden ist. Die tiefere Berechtigung dieser Zusammenstellung ergibt sich aber erst jetzt, wo die Resultate einer kritischen Betrachtung des einen wie des anderen Künstlers direkt mit einander verglichen werden

können. Natürlich werden sich zwei Individualitäten nie vollkommen decken, und so fehlt es auch hier nicht an bedeutenden Verschiedenheiten. Im Ganzen aber werden selten zwei Künstler so viele gemeinsame Züge aufweisen. Schon in historischer Beziehung nehmen Beide eine durchaus analoge Stellung ein: Apelles bildet den Schluss und unter gewissen, wenn auch bestimmt begrenzten, Gesichtspunkten den Gipfel der hellenischen Malerei, an welche sich die hellenistische unter mannigfach veränderten Bedingungen anschliesst; Correggio bildet die Ergänzung der Zeit eines Leonardo, Michelangelo und Rafael; aber auch er schliesst dieselbe ab. Durchaus verwandter Natur ist ihr beiderseitiges inneres Verhältniss zu den religiösen und poetischen Stoffen: indem beide den lediglich künstlerischen Standpunkt einnehmen, vollziehen sie in der Malerei die Auflösung des Glaubens, die Verweltlichung der Religion. Ihr Ziel ist die Schönheit der Form, der Reiz der äusseren Erscheinung, und sie verfolgen dieses Ziel auf dem eigensten Gebiete ihrer Kunst, nämlich durch rein malerische Mittel. Darum ist es noch mehr als die Form und Farbe an sich, vielmehr die Form und Farbe unter dem Einflusse von Licht und Luft, das Helldunkel, in dem sie den überzeugenden Schein der Natur zu erreichen streben. So ist es denn endlich das Lob jener auf dem Zauber der höchsten Vollendung beruhenden Anmut, in welchem die alte und die neue Zeit das eigenthümlichste Wesen des einen wie des anderen Künstlers in einem Worte zusammenfassen zu können geglaubt hat. Es ist schwer, der Versuchung zu widerstehen, mit Hülfe der im ersten Bande dieses Lexikons, p. 417—26, gegebenen Charakteristik des Correggio das fragmentarische Bild, welches uns die Alten von der künstlerischen Persönlichkeit des Apelles hinterlassen haben, zu ergänzen und auszuführen und den dürftigen Umrissen Körper, Form und Farbe zu verleihen. Doch muss es dem Einzelnen überlassen bleiben, bis zu welchem Punkte er eine solche Vergleichung verfolgen will: die objektive wissenschaftliche Forschung darf die Grenzen des Wahrscheinlichen nicht ungestraft überschreiten.

s. Brunn, Geschichte der griech. Künstler. II. p. 202 ff. — Wustmann, Apelles' Leben und Werke. Leipzig 1870.

H. Brunn.

Apelles. Apelles, Toreut, um 200 v. Chr. Geb., der sich mit der Darstellung des vielbestrittenen nestorischen Bechers beschäftigte: Athen. x. p. 488 c. d.

Apelles. Apelles, angeblich Steinschneider. Sein Name απελλου, von Visconti aus αποαλου emendirt, findet sich auf einem geschnittenen Steine bei Bracci Memor. d. inc. I. t. 27, bezeichnet aber nicht den Künstler, sondern wahrscheinlich den Besitzer.

s. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler. II. p. 546.

Brunn.

Apelt. M. C. Apelt wird in Otto's Katalog als geb. um 1730 und als der Verfertiger folgenden Stiches genannt, wenn nämlich dies nicht eine Verwechslung mit J. H. Apel ist.

Hütte mit Bäumen, wahrscheinlich nach A. Bloemaert. qu. 8.

W. Engelmann.

Apengeter. Apengeter hiessen im 14. und 15. Jahrh. in Niedersachsen die Bildgiesser. Es ist also kein Name, sondern bedeutet Figurengiesser (Affengiesser); doch mag von dieser Beschäftigung ein solcher Familienname sich gebildet haben. In Lübeck kommen urkundlich ein Conradus Apengheter (1337) und ein Johannes Apengheter (1332—41) vor. Der letztere goss laut Inschrift 1337 den Taufkessel von Messing in der dortigen Marienkirche. Es ist ein rundes von drei knieenden Engelsgestalten getragenes Becken mit zwei Reihen ziemlich roher Relieffiguren, enthaltend: Taufe, Leiden, Auferstehung und Himmelfahrt des Herrn, die klugen und die thörichten Jungfrauen, den thronenden Erlöser, Maria und die Apostel, bemalt und vergoldet; der hohe Deckel zopfig; das Ganze auf einem achteckigen, steinernen Postamente stehend, welches ein schönes Messinggitter trägt.

Derselbe goss 1340 aus Messing ein Taufgefäss für die St. Nikolaikirche zu Kiel, dessen rundes, auf drei grossen sitzenden Löwen ruhendes Becken mit gut komponirten, aber roh ausgeführten Reliefs (die Lebensgeschichte des Heilands in zwei Reihen über einander und unterhalb Wappen darstellend) geschmückt ist.

Ausser obigen Meistern dieses Namens ist noch ein Laurens Apengheter (1438) bekannt, der die Taufbecken zu Hittfeld bei Hamburg und zu Handorf bei Lüneburg goss.

s. Milde und Decke, Denkmäler der bildenden Künste zu Lübeck. p. 4. — K. W. Nitzsch, Das Taufbecken der Kieler Nikolaikirche. Kiel 1856. Ders. in: Schleswig-Holstein'sche Jahrbücher. I. 128—132. Abbildung in: Statz u. Ungewitter, Musterbuch 195. 199, 1—5. — Mithoff, Mittelalterliche Künstler etc. p. 10.
Notizen von Fr. W. Unger.

Mithoff.

Apens. C. Apens (Apeus, Appeus), recht mittelmässiger Kupferstecher zu Gröningen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh.

1) Samuel Maresius S. S. Theologiæ etc., Büste in Oval; zu den Seiten stehen die Figuren der Religion und der Diligentia. C. Apens fecit. 4. Titel zum Systema Theologicum etc. Groningae 1673.
2) Guilelmus Petri Suchtelenius etc. Anno 1674 etc. in einem Stuhl sitzend und unter die Knie sichtbar. D. Meinerdtsma Pinxit. C. Apens sculp. et excu. Fol.
3) Th. Couperus, Prediger, † 1664. Halbfig. Ohne Namen. kl. Fol.
4) G. Cromstryen, Prediger, † 1688. kl. Fol.
5) Begräbniss des Prinzen Wilhelm Friedrich von Nassau zu Leeuwarden den 15. Dec. 1665. 25 anschliessende Bll., worüber eine durchlaufende Aufschr.: Rouw-staetelycke Lykpracht in

de Uyt-Vaert en Begraeffenisse etc. Auf dem ersten Bl. das Bildniss des Prinzen. Auf dem letzten der Palast desselben; dabei eine Widmung an die Prinzessin Albertina und ihren Sohn und an die Stände der drei Provinzen und ihre Deputirten von den Verlegern 1666. Gleich dabei: F. Carré delineavit, M. Noé en C. Appeus sculpebant. P. Langweer scripsit. Jedes Bl. ist 20 Centimeter hoch und 50 breit, die Länge des Ganzen also $12^1/_2$ Meter.

Diese Folge ist von der grössten Seltenheit. (*Notiz von J. Ph. van der Kellen.*)

b) Bildn. des berühmten Ingenieur-Generals Menno Coehoorn (1641—1704). Halbfig. mit grosser Perücke und Harnisch. Nach rechts gewendet, wo man im Grunde die Beschiessung einer Festung sieht. Oben an dem Oval: Dederant incendia lucem. Metam. Ovid, unten an demselben: Der Bomben Schlag des Feurs Macht, hat Dem den schönsten Glanz gebracht. Unten der Name und Rang des Generals. Rechts unten:

Æ· fec. Amst. kl. Fol.

Dies Bl. ist mit dem Stichel in trockener Weise ausgeführt, jedoch immer noch besser als das von Hier: Böllmann. sc:, ebenfalls mit dem Stichel, und das Schwarzkunstbl. P. Schenk fec. et excu. Amst. Bei den Bll. von Böllmann und Schenk ist der Grund rechts mit der Belagerung verändert, das Böllmann'sche zeigt aber die gleiche Unterschr. unten, wie das oben beschriebene. Vielleicht ist das Böllmann'sche eine Kopie nach dem obigen und das Schenk'sche eine Kopie wieder nach Böllmann, jedenfalls stehen die beiden letzteren nach genauem Vergleich im Einzelnen in nahem Zusammenhang. Alle sind Oval in kl. Fol.

Ob das obige Monogr. wirklich auf Apens geht, ist noch ganz zweifelhaft; ebenso ob der C. Adams Brulliot's, worunter Charles Adams (s. diesen) zu verstehen ist, das Bl. gefertigt habe. Nach der hochdeutschen Inschrift könnte man eher einen Deutschen vermuthen.

s. Brulliot, Monogr. App. I. No. 16. — Nagler, Monogr. I. No. 2178. — Ottley, Notices.

W. Schmidt.

Apezteguia. Juan Felipe Apezteguia, ein Navarrese, der in seiner Jugend bei einer der Kapellen in Madrid als Sänger angestellt war, und dann bei Luis Salvador Carmona die Bildhauerei erlernte. Die Akademie von S. Fernando ehrte ihn 1777 durch die Aufnahme als Ehrenmitglied. † 1785. Einige seiner Arbeiten sollen sich in S. Cayetano befinden.

s. Cean Bermudez, Dicc.

U.

Apfaltrer. Apfaltrer. Von einem solchen sagt Füssli (Neue Zusätze): »vermuthlich ein Künstler, der gegen Ende des vorigen Jahrh. in Böhmen arbeitete. Irgendwo nennt man von ihm mehrere Handzeichnungen in Farbe, Sepia und Tusche, welche böhmische Gegenden — dann aber auch zwei derselben in Sepia, davon die eine die tragische Muse mit dem Dolche in der Rechten, und die andere eine Bacchantin in einer Landschaft darstellen«. — Martin Abfalterer hiess ein Bildhauer im 17. Jahrh. zu Innsbruck, von dem weiter nichts bekannt ist.

s. Füssli, Neue Zusätze. — Tiroler Künstlerlexikon. p. 287.

W. Schmidt.

Aphrodisios. Aphrodisios, Bildhauer aus Tralles in Karien. Werke von ihm befanden sich in den Kaiserpalästen zu Rom: Plin. XXXVI. 38.

H. Brunn.

Apianus. Peter Apianus, eigentlich Bennewitz, berühmter Mathematiker, geb. 1495 als Sohn eines Schuhmachers zu Leisnig in Sachsen, verdient hier eine Stelle, insofern er sich auf Wappenmalerei, Landkarten- und Städtezeichnen verstand, und Landkarten und mathematische Instrumente nach seinen Zeichnungen geschnitten wurden. Er stand bei Karl V. in hohen Ehren, der ihm 3000 Gulden schenkte und an dessen Hof er Lehrer der Mathematik war. Auch wurde er von seinem kaiserlichen Schutzherrn nebst seinen drei Brüdern in den Adelsstand erhoben, in dem »Adelsdiplom von Kaiser Carolus V. an Petrus Apianus Bennewitz und dessen 3 Brüder Gregor, Niclas und Georg vom 20. Juli 1541«. Dabei wurde der Name Bennewitz in Apianus latinisirt. Er starb zu Ingolstadt als Professor der Mathematik im J. 1552.

s. Füssli, Neue Zusätze. — Pinchart, Archives des Arts. I. 137. II. 6. 314. 315. — A. Mirus in Mittheilungen des Geschichts- und Alterth.-Vereins zu Leisnig. 1868. I. 53 ff. Daselbst Abdruck des Adelsdiploms.

Georg Apianus, Bruder des Vorigen, Buchdrucker und Verleger, von Karl V. in den Adelsstand erhoben, war zu Ingolstadt in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. thätig. Auf Titeln von Büchern und in Vignetten in denselben findet sich nach Nagler ein grosses aus G A B zusammengesetztes Monogramm. Auch eines Schildchens, worin die Buchstaben $^{G\,A}_{\;B}$, bediente er sich; das ist jedoch offenbar sein Verlags- und Druckerzeichen. Ob er wirklich Formschneider war, folgt aus den beiden Zeichen noch nicht.

s. Nagler, Monogr. I. No. 2193. II. No. 2685. 2687.

Philipp Apianus, Sohn des Vorigen, Arzt und Mathematiker, geb. zu Ingolstadt 1531, folgte seinem Vater in der Professur der Mathematik, musste aber, da er den Eid auf das Tridentinum verweigerte, die Universität verlassen, worauf er im J. 1569 zu Tübingen eine Professur erhielt. Er starb daselbst 1589. Sein berühmtestes Werk ist die Karte von Baiern, die er auf Befehl Herzog Albrecht's V. aufgenommen hatte. Er erhielt dafür ein Geschenk von 2500 Dukaten und einen ausserordentlichen Gehalt von 150 fl. Die Karte ward zuerst 1561 auf Einem Blatt, später 1566 in vergrössertem Maßstabe in 24 Holztafeln geschnitten unter dem Titel: Phil. Appiani bayrische Landtafeln. Sie erlebte in der Folge mehrere Auflagen und wurde oft kopirt. Die Stöcke werden im Reichsarchiv zu München aufbewahrt. Die zusammengezogenen Buchstaben A und B findet man auf einem Holzschnitt mit einem Horologium, 4. Da sie durch Apianus Bienewitz erklärt werden können, so ist mög-

lich, dass die Zeichnung von ihm herrührt, oder auch von seinem Vater.

s. Füssli, Neue Zusätze. — Nagler, Monogr. I. No. 139.

**

Apiello. Apiello sind zwei Figuren von Porzellan bezeichnet, Mann und Frau in chinesischer Tracht; in der Sammlung Langford. Der Künstler muss an der Fabrikation von Capo di Monte beschäftigt gewesen sein, welche 1736 durch Karl III. gegründet wurde.

s. W. Chaffers, Marks and Monogr 3. Aufl. p. 318.

A. Ilg.

Apoil. Charles Alexis Apoil, französischer Maler, geb. zu Mantes den 24. Okt. 1809, † den 22. Dez. 1864, Schüler von Eugène Devéria. Er hat seit 1843 Bildnisse in Pastel ausgestellt, die Beifall fanden, wovon sich eines im Museum von Avignon befindet. Später war er in der Porzellan-Manufaktur von Sèvres beschäftigt. Er hatte Emails, prachtvolle Kupfer auf der Ausstellung, welche die von Pierre Courtoys für das Schloss in Madrid weit hinter sich liessen.

s. Labarte, Histoire des Arts industriels. IV. 150.

Mme. Charles-Alexis Apoil, geb. Estelle-Suzanne Béranger, Gattin des Vorigen und Malerin, geb. zu Sèvres den 19. Okt. 1825, Schülerin ihres Vaters A. Béranger. Ihre Blumen- und Früchte-Gemälde zeigen eine sehr fleissige, geschickte und leichte Hand; eines davon im Museum von Nîmes. Sie hat dann auch Rafael und Guido Reni in Email und Aquarell kopirt. Gegenwärtig ist sie in der Manufaktur von Sèvres beschäftigt.

s. Bellier, Dictionnaire, wo das Verzeichniss der von beiden ausgestellten Werke.

*

Apollas. Apollas? Auf der Vorderseite eines eisernen Spiegels findet sich die Inschrift απολλας εποιε: Arch. Zeit. 1862, p. 166. Da die Gravirung der Rückseite dem gegründeten Verdacht moderner Fälschung unterliegt, so darf auch die Inschrift nicht als authentisch betrachtet werden.

Brunn.

Apollodoro. Francesco Apollodoro, Maler aus Padua, geb. um die Mitte des 16. Jahrh. Seinen Beinamen di Porcia führte er nach einem Kastell in Friaul, wahrscheinlich, weil seine Eltern von dort stammten. Unterrichtet wurde er von Dario Varotari. Durch Porträtmalerei machte er sich ehrenvoll bekannt. Er soll fast alle Paduanischen Gelehrten seiner Zeit gemalt haben; erwähnt werden Sperone, Mercuriale, Capo di Vacca und Acquapendente. *Mündler* hat in Mailand ein Bildniss gesehen, das er für einen Gelehrten oder Diplomaten ansprach und welches die folgende Bezeichnung trug: FRANC. APOLLODORUS PINXIT ANNO 1585 MENSE MAIO. Er fand darin eine kräftige Behandlung und jene Art Härte, wie sie wol dem alten Pourbus eigen war. Nach Rossetti befand sich im J. 1776 im Palaste Borromei bei S. Lucia in Padua ein hl. Franziskus mit Christus am Kreuz, gemalt von Apollodoro. Noch im J. 1606 erscheint dieser Meister in der Paduanischen Malerliste. Giambattista Bissono war sein Schüler. s. auch den folg. Artikel.

s. Pietrucci, Biografia degli Artisti Padovani. — Moschini, Origine e vicende etc. in Padua. pp. 92. 93. — Rossetti, Descrizione di Padova. p. 325. — Ridolfi, Maraviglie etc. II. 260. — Lanzi, Storia pitt. 1825. III. 243. *Notiz von Mündler.*

Jansen.

Apollodoro. Paolino Apollodoro, Maler aus Padua, machte das Porträt des Alessandro Fortezza († 1613). Pietrucci hält diesen Meister für identisch mit Francesco Apollodoro, Moschini aber für dessen Sohn oder Neffen.

s. Tommasini, Illustrium Virorum Elogia. Patavii 1630. I. 254. — Pietrucci, Biogr. degli art. Padovani. — Moschini, Origine e vicende etc. in Padova. pp. 92. 93.

Nach ihm gestochen:

Bildniss des Alessandro Fortezza. In Tommasini's Werk, s. Literatur.

Jansen.

Apollodoros. 1) Apollodoros, Architekt aus Damaskus unter Trajan und Leiter der bedeutendsten Bauten dieses Kaisers. Cassius Dio (LXIX. 6) nennt als solche das Forum, ein Odeum und Gymnasium in Rom, vielleicht mit den bei Pausanias (V. 12, 6) erwähnten Thermen identisch. Nach Procop (de aedif. IV, 6) baute er auch die Brücke, welche Trajan in Dacien über die Donau schlagen liess und auf Münzen des Kaisers, wie auf der Trajanssäule abgebildet ist. Die erhaltenen Reste des Forum mit seiner Basilika, an welcher Pausanias namentlich die Bedachung von Bronze bewundert, legen von der hohen Bedeutung des Mannes Zeugniss ab, welcher die Architektur nachmals für kurze Zeit auf eine unerwartete Höhe emporhob. Unter Hadrian nahm leider sein Schicksal eine traurige Wendung: er wurde exilirt, weil er den Kaiser schon vor seinem Regierungsantritt durch eine spöttische Bemerkung sich zum Feinde gemacht hatte; und als er nun dessen eigene Baupläne für den Tempel der Venus und Roma scharf, wenn auch gerecht, kritisirte, wurde er sogar mit dem Tode bestraft. Nicht ausgeführt wurde sein Plan, zu dem in das Bild des Sonnengottes verwandelten Koloss des Nero die Mondgöttin als Seitenstück aufzustellen (Spartian. Hadrian. 19).

2) Apollodoros, Bildhauer, der nach Plinius XXXIV. 86 Philosophenstatuen machte. Obwol es Plinius nicht ausdrücklich bemerkt, darf doch der von ihm kurz vorher (XXXIV. 81) ebenfalls als Bildhauer erwähnte Apollodor, dessen Erzstatue Silanion ausführte, für dieselbe Person gehalten werden. Ueber seinen Charakter berichtet Plinius, dass er in Folge einer peinlichen, selbstquälerischen Sorgfalt häufig fertige

Arbeiten zertrümmert habe, indem er sich in seinem künstlerischen Streben nicht zu genügen vermochte; er habe daher den Beinamen des Tollen bekommen; und in seinem Bilde habe Silanion diesen Charakter ausgedrückt und nicht das Bild eines Menschen, sondern des Zornes selbst im Erze dargestellt. Nun begegnen wir unter den Zuhörern des Sokrates einem Phalereer Apollodor, dessen Charakter namentlich am Eingange des platonischen Symposion in ganz übereinstimmender Weise geschildert wird, so dass er dort sogar denselben Beinamen führt. Es liegt daher nahe, den Sokratiker, obwol er nicht Bildhauer genannt wird, mit diesem zu identifiziren, sofern die Zeitangaben nicht ein Hinderniss darbieten. Der Sokratiker war Ol. 90, 4 noch ein Knabe oder junger Mensch (παῖς), konnte also noch längere Zeit nach Ol. 100 recht wol am Leben sein; Silanion, der die Statue des Bildhauers machte, wird allerdings von Plinius in die 113. Ol. gesetzt, womit aber möglicher Weise nicht der Anfang, sondern das Ende seiner Thätigkeit bezeichnet wird. Es ist also wenigstens nicht unmöglich, dass er um Ol. 102—4 das Bild jenes Phalereers arbeitete. Uebrigens ist es nicht nothwendig, wie man angenommen, dass der Sokratiker, sobald er sich der Philosophie zugewendet, die Bildhauerei aufgegeben habe.

s. Hertz, De Apollodoro statuario et philosopho. Breslauer Programm 1867.

3) Apollodoros, Bildhauer aus Phocaea, Sohn des Zenon, nach der Inschrift einer Statuenbasis in Erythrae, aus guter, also mindestens wol alexandrinischer Zeit: R. Rochette, Lettre à Schorn. p. 433.

4) Apollodoros, Maler aus Athen, von Plinius xxxv. 60 in die 93. Ol. gesetzt, aber als älterer Zeitgenosse des Zeuxis gewiss schon längere Zeit vorher thätig. Seine kunstgeschichtliche Stellung lässt sich am besten durch den Gegensatz gegen Polygnot deutlich machen. Während die Werke dieses grossartigen Künstlers in malerischer Beziehung wenig mehr als kolorirte Zeichnungen waren, beginnt mit Apollodor eine neue Entwickelung, indem er das Vermischen und Vertreiben der Farben in Bezug auf Licht und Schatten »erfand« (Plut. de glor. Athen. 2), d. h. eine eigentlich malerische Behandlung begründete. Dasselbe bezeichnet Plinius durch die Worte: hic primus species exprimere instituit. Denn species ist hier im Gegensatz zu Form, Stellung und Haltung der Figuren die äussere Erscheinung, wie sie sinnlich wirkt, wie sie also in der Kunst die Sinne gewissermassen täuscht und Illusionen hervorruft. So ist es Apollodor, welcher zuerst »dem Pinsel Ruhm erwirbt« und zuerst beachtenswerthe Staffeleibilder liefert, während bisher die Wandmalerei überwogen hatte. Der Beiname des Skiagraphen, Schattenmalers, den er wegen seiner Richtung erhielt, wird nun aber auch mit der Skenographie (Hesych. v. σκιά) in Verbindung gesetzt, die ziemlich in derselben Zeit durch Agatharchos (s. diesen Art.) ihre Begründung erhielt; und wir werden dies dahin erklären müssen, dass mit der malerischen Behandlung der Figuren nun auch eine entsprechende Behandlung der architektonischen und landschaftlichen Szenerie Hand in Hand ging. Auf eine solche deutet namentlich sein Aias fulmine incensus in Pergamus (vgl. Solin 27) hin, d. h. der lokrische Aiax, dessen Schiff vom Blitze getroffen ist und der nun wegen seines Trotzes gegen die Götter seinen Tod in den sturmerregten Wellen des Meeres finden wird. Wenn eine von Philostratus (II. 13) beschriebene Darstellung dieses Gegenstandes sich auch nicht mit Bestimmtheit auf Apollodor zurückführen lässt, so vermag doch die Schilderung des Rhetors uns einen deutlichen Begriff davon zu gewähren, in wie hohem Maße die Wirkung des Ganzen durch die Entwicklung des skenographischen Elementes bedingt war. Von andern Werken nennt Plinius nur noch einen betenden Priester. Der Scholiast zu Aristoph. Plut. 385 legt ihm ferner eine Darstellung der in Athen Schutz suchenden Herakliden, der Alkmene und der Tochter des Herakles bei (vgl. unter Pamphilos). In einem dritten Bilde musste die Figur des Odysseus vorkommen, den er zuerst durch den Schifferhut charakterisirte: Schol. Il. x. 265; woraus vielleicht durch Verwechselung die Nachricht bei Hesychius entstand, dass er selbst einen (asiatischen) hohen Hut getragen habe. Seinen hohen Künstlerruhm bezeugen endlich noch die Verse des Nikomachus aus einer Elegie über die Maler (bei Hephaest. de metr. 4, 7), während der stolze Spruch, dass tadeln leichter sei als besser machen, nicht auf ihn, sondern auf Zeuxis (s. diesen) zurückzuführen sein wird.

s. Brunn, Gesch. der griech. Künstler. II. 71 ff.

H. Brunn.

Apollodotos. Apollodotos, angeblich Steinschneider. Auf einem geschnittnen Steine bezeichnet die antike Inschrift wahrscheinlich den Besitzer; auf einem zweiten ist sie gefälscht.

s. Brunn, Gesch. der griech. Künstler. II. 602.

Brunn.

Apolloni. Q. M. Apolloni, Kupferstecher, arbeitete in Italien um 1840.

1) Sposalizio di S. Catharina. Nach Correggio. Roma, Calcografia camerale. Fol.

2) Der todte Christus von zwei Engeln gehalten; vor ihm kniet der Klosterabt und der hl. Bartholomäus. L. Longhi pinx. Gezeichnet von D. Marini. Fol. In: Cappi, Luca Longhi illustrato. Ravenna 1853. Fol.

3) Ignoto. Unbekanntes männliches Bildniss. Angeblich in der Manier Holbein's. Gezeichnet von Pompignoli. 4. In L. Bardi's Galleria Pitti. 1842.

4) Mehrere Bll. von ihm nach Bildern und plasti-

schen Werken in: Valentini, La patriarcale Basilica Vaticana. Fol.

W. Schmidt.

Apollonides. Apollonides, Steinschneider. Plinius XXXVII. 8 nennt ihn unter den berühmtesten Künstlern seines Faches und setzt ihn und Kronios zwischen Pyrgoteles und Dioskyrides. Die Steine mit seinem Namen sind dieses Ruhmes nicht nur nicht würdig, sondern auch aus andern Gründen im höchsten Grade verdächtig.

s. Brunn, Gesch. der griech. Künstler. II. 603.

Brunn.

Apollonio. Agostino Apollonio, Maler in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh., stammte aus der urbinatischen Ortschaft S. Angelo in Vado. Er war wahrscheinlich ein Schüler und Gehülfe seines mütterlichen Oheims, des Malers Lucio Dolce, wie er nachweislich dessen Erbe wurde und auch die Vollendung von dessen letzten Arbeiten überkam. Um das J. 1589 verfertigte er bei Urbino in Castel Urbania, das früher Castel Durante hiess, Stukkaturen und Wandmalereien in der Kirche S. Francesco.

s. Zani, Encicl. — Lanzi, Storia pittorica. 1825. II. 147. — Colucci, Cronaca di Castel Durante.

Jansen.

Apollonio. Giacomo Apollonio, Historien- und Landschaftsmaler, wurde nach Melchiori 1582, nach Verci 1584 in Bassano geboren. Giacomo da Ponte war der Vater seiner Mutter Marina, und ihr Bruder Girolamo und Giambattista wurden seine Lehrer. Sie haben nie einen besseren Schüler und glücklicheren Nachahmer gehabt. Alles was die Bassano so auffällig charakterisirt, findet sich in Apollonio wieder: ihre Farbe und Zeichnung, ihre Menschen- und Thiergestalten, ihre Costüme und Baulichkeiten, ihr Himmel und ihre Landschaften. In diesen letzteren scheint er ihnen vollkommen gewachsen. Die Kraft seiner Tinten — freilich trüb und schwer wie bei seinen Vorbildern — und die Zartheit seiner Konture stehen nur wenig hinter diesen zurück. Die Galerie Doria in Rom bewahrt unter ihren zahlreichen Landschaften auch Werke von der Hand Apollonio's. Er starb ohne Nachkommen am 1. Dez. 1654 und wurde in der Kirche S. Francesco zu Bassano bestattet. Wenn auch viele seiner Bilder als ächte Bassano's in der Welt zerstreut sein mögen, so bewahrt seine Heimat doch noch immer eine grosse Anzahl derselben.

In der Kirche der Padri Riformati trägt das Bild des Hauptaltares die Bezeichnung IACOB. APPOLLONNIUS BASSANENSIS FACIEBAT 1611. Vor dem gekreuzigten Christus kniet der heilige Bonaventura. In der Höhe Gott Vater von Engeln umgeben. Zwei knieende Engel hat nachmals Giovanni Goffrè hinzugefügt. — Dieselbe Kirche besitzt noch eine heilige Elisabeth Almosen spendend, und eine Madonna in der Engelsglorie mit den heiligen Diego, Carlo und Bernardino im unteren Theile des Bildes.

Das Gemälde des Hauptaltars der Pfarrkirche von Liedolo hat die Inschrift: Jacobus Apollonius Bassanensis P. a. 1614. Presb. M. Ant. Ferla Pecinus aetatis suae a. LXXI sua religione fieri fecit. Unter der Himmelskönigin, die das Christkind hält, stehen die hh. Lorenzo und Carlo und hinter dem letzteren der eben erwähnte Stifter. Das Bild hat durch Restauration gelitten.

In S. Sebastiano das Bild des Hauptaltares: der heilige Sebastian an einen Stamm gebunden wird von zwei Henkern mit Pfeilen beschossen, während vom Himmel zwei Engel mit Palmen zu ihm herabkommen; im Vordergrunde sechs Heilige. Die Bezeichnung lautet Jacobus Apollonius Bassanensis faciebat. Das Bild wird sehr gerühmt, obgleich die Luftperspective mangelhaft ist. Zanotto nennt es ein Werk der feinsten Sorgfalt und findet in ihm jede »künstlerische Mitgift« nur die einzige der Zartheit oder tenerezza nicht.

In S. Francesco: 1) eine bezeichnete kniende Magdalena, welche Zanotto zu Apollonios besten Werken zählt. 2) Seelen im Fegefeuer, über ihnen die hh. Petrus und Franziskus und ganz in der Höhe die Dreieinigkeit.

Im Oratorio di S. Filippo Neri: Dreieinigkeit mit vielen Engeln.

In S. Girolamo restaurirte Apollonio das Bild des Hauptaltars und fügte die hh. Girolamo und Benedetto neu hinzu.

In der Pfarrkirche von Romano: der h. Abt Antonio zwischen verschiedenen Heiligen.

In der Pfarrkirche von Solagna: Maria mit dem Christkind in der Höhe und unten die hh. Rocchus und Emerenziana.

In der Pfarrkirche von Carpendo: die Himmelskönigin mit dem Christkind, unten Heilige.

In der Kirche S. Pietro in Pove: der hl. Petrus auf der Kathedra mit den hh. Paulus und Carlo an den Seiten.

In S. Eusebio: Christus am Kreuz mit Maria, Magdalena und Johannes.

Im Kloster S. Francesco zu Citadella: die Beschneidung Christi.

In der K. degli Eremitani zu Padova: die Dreieinigkeit in der Höhe, unten Heilige.

In der Nonnenkirche Gesù Cristo zu Castelfranco: Christi Himmelfahrt, und in jener der Serviti: Christi Geburt.

s. Verci, Notizie alla vita etc. de' pittori di Bassano. p. 229 ff. — Gamba, Di Bassanesi illustri, sowie Zanotto, Della pittura Veneziana. p. 316 und Lanzi, Storia pitt. 1825. III. 171 gehen alle auf Verci zurück. — Federici, Memorie Trevigiane. II. 65 bringt aus Melchiori die Notizen über die Bilder in Castelfranco. — Brandolese, Pitture di Padova. p. 216. — Rossetti, Descrizione di Padova. p. 150. — Burckhardt, Cicerone. p. 1074.

Marc-Antonio Apollonio, Grossneffe des Malers Giacomo Apollonio, geb. in dessen

Todesjahr 1654, † 1729. Auch er kannte keinen grösseren Ruhm als die Bassano nachzuahmen, nur dass er darin weit hinter seinem Grossoheim zurückblieb. In den J. 1681 und 1697 malte er Fresken in der Kirche S. Giambattista zu Bassano, aber seine Arbeiten wurden bei einem Umbau zerstört.

s. Verci, Notizie alla vita etc. de' pittori di Bassano. 1775. p. 230.

Jansen.

Apollonios. 1) Apollonios, Architekt zur Zeit des Kaisers Trajan, Sohn des Ammonios aus Alexandria. Sein Name findet sich auf einem von ihm geweihten Altare bei Mons Claudianus in Aegypten wo er vielleicht mit der Leitung der dortigen Steinbrüche betraut war.

2) Apollonios, Bildhauer, der in Gemeinschaft mit Tauriskos die berühmte Gruppe des farnesischen Stieres ausführte, welche von Rhodus in den Besitz des Asinius Pollio gelangt, im 16. Jahrh. in den Thermen des Caracalla wieder aufgefunden, später mit der farnesischen Erbschaft nach Neapel gebracht wurde. Nach der Angabe des Plinius (XXXVI. 34): parentum hi certamen de se fecere, Menecraten videri professi, sed esse naturalem Artemidorum, scheinen sie Brüder gewesen und ausser ihrem wirklichen noch einen Adoptivvater gehabt zu haben, dessen sie (ob vielleicht in einem Epigramme unter der Gruppe?) in besonderer Verehrung gedenken mochten. Ihre Vaterstadt war nach anderweitigen Nachrichten über Tauriskos Tralles in Karien; doch schliessen sie sich ihrer ganzen Kunstrichtung nach durchaus der Schule von Rhodos an, wo ihr gemeinsames Werk ursprünglich aufgestellt war. Keine andere Kunstschöpfung des Alterthums ist dem Stier verwandter, als der Laokoon (s. unter Agesandros). Selbst ganz äusserlich in der Erwähnung bei Plinius tritt diese Verwandtschaft hervor: wie er beim Laokoon die Schwierigkeit der Komposition durch die Hinweisung auf »den Vater, die Söhne und die wunderbaren Windungen der Schlangen« und ihre Ausführung in einem Marmorblocke hindeutet, so finden wir bei dem Stier wiederum »Zethos, Amphion und Dirke, den Stier und das Tau aus demselben Marmorblocke«, wobei sogar die Antiope, der Ortsdämon und die reich verzierte Plinthe nicht einmal erwähnt sind. Wir finden also hier noch eine Steigerung in der Komplikation der Probleme, deren Lösung sich die Künstler vorsetzten, eine Steigerung, die noch bedeutsamer durch den Umstand wird, dass der Laokoon für eine Hauptansicht komponirt ist, während der Stier etwa für die Aufstellung auf einem öffentlichen Platze berechnet ist, wo er von allen Seiten gesehen werden konnte. Nicht weniger zeigt sich diese Verwandtschaft in der Wahl des Momentes, der nicht nur von Seiten der handelnden Personen die höchste Anspannung und gewandteste Benutzung aller Kräfte im Kampfe gegen die physisch überwiegende Gewalt des wüthenden Stieres erfordert, sondern auch in dem Beschauer durch die kühne Aufgipfelung aller, die schreckliche Katastrophe unabwendbar vorbereitenden Umstände den höchsten Grad tragisch-pathetischer Erregung hervorrufen muss. So gehören beide Werke einer Geistesrichtung an, für welche sich nur in der alexandrinischen Epoche die nothwendigen Voraussetzungen finden; und die Annahme einer Entstehung in der römischen Kaiserzeit, die hinsichtlich des Laokoon noch einige Vertheidiger findet, fällt für den Stier schon darum weg, weil derselbe bereits in der Zeit des Augustus nicht etwa neu gearbeitet, sondern von Rhodus nach Rom versetzt wurde.

s. Welcker, Alte Denkm. I. p. 352. — Brunn, Gesch. der griech. Künstler. I. 495. — Friederichs, Bausteine. p. 317. — Overbeck, Gesch. der griech. Plastik. II. p. 240.

Abbildungen z. B. bei Müller, Denkmäler alter Kunst. I. 47. 215 und im Museo Borbonico. XIV. 5—6. Ueber antike Nachbildungen auf Münzen u. s. w. vergl. Arch. Zeit. 1853. p. 65 ff.

3) Apollonios, Bildhauer, Sohn des Nestor aus Athen, der Künstler des berühmten Heraklestorso im Belvedere des Vatikan's. Da derselbe beim Theater des Pompeius in Rom gefunden ist, und die Züge der Inschrift auf die Zeit der Erbauung desselben hinweisen, so scheint das Werk zur Ausschmückung dieses Baues gearbeitet zu sein. Die Spuren antiker Restaurationen erklären sich dann durch die Beschädigungen, die es bei den mehrfachen Bränden des Theaters erlitten haben mochte. Nach dieser Zeitbestimmung ist es wenigstens möglich, auf denselben Künstler eine Nachricht des Chalcidius zu Plato's Timaeus (p. 440 ed. Meurs.) zu beziehen, in welcher ein Apollonios als Künstler der Statue des Juppiter Capitolinus aus Gold und Elfenbein angeführt wird. Der Tempel war nämlich 84 v. Chr. Geburt abgebrannt, zwar 69 von Catulus schon neu geweiht, aber noch 62, also gerade in der Zeit des Pompeius nicht ganz vollendet (vgl. Tac. hist. 3, 72; Dio 37, 44.). Die Nachrichten über zwei andere Inschriften mit des Apollonios Namen sind nicht hinlänglich verbürgt. —

Ueber die Restauration des Torso sind die Meinungen noch getheilt. Ziemlich allgemein aufgegeben ist wohl die Ansicht, dass zur Linken des Heros noch eine weibliche Gestalt, sei es Hebe oder Auge, gestanden habe. Zweifelhaft erscheint auch die Annahme, dass er ermüdet dasitzend, die Keule oder einen Stab neben sich gestellt und einen oder beide Hände auf dieselbe gestützt gehabt habe. Die meiste Wahrscheinlichkeit hat die Vermuthung E. Petersen's, dass der Heros auf den linken Schenkel die Leier gestellt, mit der Linken das Horn derselben oder den Steg gefasst, mit der Rechten aber die Saiten berührt habe, wobei das Haupt so

gewandt war, dass der Gesang des Mundes mit den Tönen der Leier vereint nach oben drang. Wie dem auch sein möge, so darf doch mit Sicherheit vorausgesetzt werden, dass das Werk wenigstens seiner Erfindung nach nicht das volle Eigenthum des Künstlers war, sondern dass dieser, wenn nicht die Idee des Ganzen, doch sehr wesentliche Motive den Werken einer älteren Zeit entlehnt hat. Apollonios gehört nämlich, als einer der Hauptvertreter, der Schule attischer Renaissance an, welche schon vom zweiten Jahrh. v. Chr. an bis in die Kaiserzeit eine bedeutende Wirksamkeit besonders in Rom entfaltete. Indem sie einen Theil ihrer Selbstständigkeit, namentlich hinsichtlich der vollen Freiheit künstlerischen Schaffens freiwillig aufgab und sich begnügte, im engen Anschluss an die Muster der besten Zeit dieselben mehr oder minder frei zu reproduziren, wirkte sie namentlich für die Erhaltung der idealen Kunstrichtung in Rom und schuf eine Reihe von Werken, welche zwar in ihrer ganzen Ausführung des Zaubers der vollen Frische von Originalschöpfungen entbehren, aber doch für den Verlust derselben durch eine Reihe tüchtiger Eigenschaften einen annähernden Ersatz bieten. Dadurch ist es allerdings bedingt, dass der absolute Ton der Begeisterung, wie er in Winckelmann's berühmter Schilderung des Torso angeschlagen ist, wesentlich herabgestimmt werden muss; und wenn sich also die Beurtheilung in der Geschichte der griech. Künstler des Unterzeichneten in einen bestimmten Gegensatz zu der früheren Bewunderung setzte, so ist doch zu betonen, dass Winckelmann's Beschreibung »nur auf das Ideal der Statue« ging, dass dagegen eine kritische Betrachtung sich auf den historischen Standpunkt stellen muss, welcher den Werth des Torso einestheils an Werken der durchaus idealen Kunst, wie den Skulpturen des Parthenon misst, mit welchen der Künstler im Prinzip sich auf gleichem Boden befindet, anderntheils aber auch mit Werken wie dem Laokoon vergleicht, gegen deren gewaltige, keiner Steigerung mehr fähige Anspannung aller Kräfte seine eigene Richtung sich als eine bewusste Reaktion darstellt. Von diesem Standpunkte aus wird sich endlich auch eine Vermittelung mit derjenigen Betrachtungsweise gewinnen lassen, welche kürzlich v. d. Launitz in einer formalen Analyse des Werkes (bei Overbeck) eingeschlagen hat. Er geht davon aus, dass durch die ausruhende Stellung eine vollkommene Erschlaffung oder richtiger Abspannung der Muskeln bedingt sei, mit Ausnahme derjenigen, durch welche das gänzliche Zusammenbrechen der Figur verhindert werde. Dadurch sei ein spezielleres Eingehen auf die Darstellung der Haut nöthig geworden, weil ohne ihre naturgemässe Charakterisirung im Momente der Erschlaffung keine vollendete Darstellung der Abspannung des Körpers möglich sei; und da wiederum gewisse Wirkungen in der Kunst nur durch Kontraste erreicht werden könnten, so hätten an- und abgespannte Theile einander gegenübergestellt werden müssen. Das sei in überraschender Weise gelungen: es zeige sich die Abspannung im Bauche und in der eingebogenen Seite des Körpers, die Anspannung in der ausgereckten und in der Kreuzgegend des Rückens. Kein Theil ermangele der Naturwahrheit; kein Theil gebe einen falschen Begriff von der Bestimmung, Lage und Wirkung der Muskeln. Wenn nun aber ausserdem noch hinzugefügt wird: »kein Theil erscheint zu flau und abgeschwächt, so dass man auf die Nachahmung eines früheren Originalwerkes schliessen müsste«, so wird doch ein besonderer Nachdruck auf den folgenden Schlusssatz gelegt werden dürfen: »wenngleich sich der Meister dem Einflusse und der Sinnesrichtung seiner Zeit nicht hat entziehen können, die allerdings von dem Geiste des Lysippos verschieden war«, (an den die Erfindung in manchen Beziehungen erinnert). Denn es liegt in diesen Worten wenigstens eine theilweise Anerkennung des historischen Standpunktes. Wir können von künstlerischer Seite die Vortrefflichkeit der Anlage im Ganzen und den einzelnen Theilen, ein hohes Verdienst in der Charakterisirung der verschiedenen Formen durchaus zugeben, und werden dennoch nicht verkennen dürfen, dass es der Zeit des Künstlers nicht mehr gegeben war, diejenige Frische und Unmittelbarkeit des Meissels, diejenige Freiheit und Präzision der letzten Vollendung zu erreichen, welche eben nur der Zeit originalster Produktivität und einem die Natur nicht nur nachbildenden, sondern frei nachschaffenden Künstler eigenthümlich ist.

s. Brunn, Gesch. der griech. Künstler. I. 542 u. 563. — Petersen, in der Arch. Zeit. 1867. p. 126. — Overbeck, Gesch. d. griech. Plast. II. 305.

4) **Apollonios**, Bildhauer, Sohn des Archias aus Athen, nach der Inschrift einer herkulanensischen Bronzebüste: Mus. Hercul. I. t. 45 und 46. Als Marathonier wird ein Apollonios, Sohn des Archias, in einer athenischen Künstlerinschrift genannt (Arch. Zeit. 1856, p. 222), und endlich findet sich ein Marathonier Archias, Sohn des Apollonios, in einer Künstlerinschrift des Theaters von Athen (Bull. d. Inst. 1862, p. 165). Ob die beiden ersten Inschriften sich auf eine und dieselbe Person beziehen, ist zweifelhaft, da die Züge der zweiten einen etwas älteren Charakter zeigen sollen, während die der ersten und dritten etwa auf die augusteische Zeit deuten. Jedenfalls also gab es damals in Athen eine Künstlerfamilie, in welcher dieselben Namen in mehreren Generationen wiederkehrten, wenn wir auch ihre Reihenfolge noch nicht zu bestimmen vermögen. Sie gehörte eben so, wie Apollonios Nestors Sohn, der Schule attischer Renaissance an. Denn die erhaltene Bronze-

büste ist nicht eine originale Schöpfung, sondern eine Reproduktion des in mehrfachen Wiederholungen vorkommenden Jünglingskopfes, der gewöhnlich auf den berühmten Diadumenos des Polyklet zurückgeführt wird: vgl. Friederichs, Bausteine p. 119; Conze, Beiträge zur Gesch. d. gr. Plast. S. 7.

Ausserdem findet sich der Name Apollonios noch in zwei Inschriften, aber ohne Angabe des Vaters, so dass eine Bestimmung etwaigen Familienzusammenhanges mit 3 und 4 nicht möglich ist. Zuerst auf der Statue eines Satyrs in der Sammlung des Lord Leconfield zu Petworth. Die Ausführung wird gerühmt; der Erfindung nach ist aber auch dieses Werk nur die Replik eines öfter (z. B. Wieseler D. a. K. II, 39, 459) wiederkehrenden Typus: Müller, Amalthea III, 252; Conze, Arch. Zeit. 1864, Anz. S. 239. Die zweite Inschrift steht am Trunk einer bei Aricia gefundenen Apollostatue in der Sammlung Despuig auf Mallorca (Hübner, Bildw. in Madrid p. 297). Die Arbeit wird als die eines Kopisten nach Bronze charakterisirt; der Erfindung nach gehört das Werk zu der Reihe derjenigen Apollostatuen, deren Typus von der Schule des Pasiteles und Stephanos, wenn nicht erfunden, doch neu durchgebildet wurde. Vgl. Kekulé, Ann. d. Inst. 1865. p. 68, und: Gruppe des Menelaos p. 28.

5) Apollonios, Bildhauer, Sohn des Aeneas, in der inkorrekt geschriebenen oder publizirten Inschrift eines vom Künstler geweihten Werkes, wahrscheinlich aus Smyrna: Corp. inscr. gr. n. 3166.

Die Inschrift απολλον auf einer kleinen Zeusstatue des Museums von Lyon (Corp. inscr. gr. n. 6139), in der man den Namen eines Künstlers Apollonios hat finden wollen, ist modern.

Apollonios, angeblich Münzstempelschneider. Apol, Apollon auf Münzen von Metapont und von Katana ist nicht Name eines Münzstempelschneiders, sondern des dargestellten Gottes; Apol, Apollo, Apollonios auf Münzen von Tarent dagegen Magistratsname.

s. Brunn, Gesch. der griech. Künstler. II. 423. — v. Sallet, Künstlerinschriften auf Münzen. p. 12.

H. Brunn.

Aponte. Pedro de Aponte oder auch Ponte, spanischer Maler, geb. zu Saragossa im Beginn des 15. Jahrh. Er folgte, so glaubt man, dem Roman de la Ortiga in der Stelle eines Malers der aragonesischen Reichsstände. Nach den Nachrichten über die aragonesische Schule von D. J. Zapater (s. Literatur) wäre Aponte, dessen Name von Cean Bermudez und Palomino nicht einmal erwähnt wird, zuerst in Diensten des Königs Johann II. gewesen und hätte auf dessen Befehl zu Huesca die Malereien des Altarblattes der Pfarrkirche San Lorenzo ausgeführt. Dieser Altar wurde im 18. Jahrh. zerstört, doch hat der gelehrte Akademiker D. V. Carderera kürzlich drei wichtige Bruchstücke aufgefunden. Man vermuthet, dass Aponte sich in Italien gebildet habe; der allgemeine Eindruck jener Fragmente würde allerdings recht gut die Vermuthung Zapater's bekräftigen, der ihn — wir wissen nicht, auf welche Daten hin — in der Schule von L. Signorelli seine Ausbildung finden lässt. Jedoch, wenn der Charakter der Zeichnung, der Glanz und die Tiefe der Farbengebung in Aponte's Werken einen ursprünglichen Einfluss der italienischen Schulen erkennen lassen, so erlauben die knitterigen Gewandfalten mit scharfen Winkeln, sowie die Anordnung und die Wiedergabe der geringsten Einzelheiten in den Trachten andrerseits den Schluss, dass der Künstler die Werke der nordischen Maler gekannt und studirt habe. Aponte ist vielleicht gar nicht in Italien gewesen, und hat sich, wie so viele andere spanische Meister des 15. Jahrh. in seinem Vaterlande selbst durch das Studium italienischer und nordischer Werke jenen Mischstil aneignen können. Durch eine Stelle bei Jusepe Martinez, einem Aragonesen und Maler Philipp's IV., erhält diese Meinung eine Art Beweis. Martinez ist der Verfasser einer sehr merkwürdigen Handschrift, Discursos practicables del nobilisimo arte de la Pintura, neu herausgegeben durch die Akademie von S. Fernando mit trefflichen Erläuterungen von Carderera. Cean Bermudez hatte es nur unvollständig gekannt, was sein Stillschweigen über Aponte erklärt. Es heisst darin: »Der König Don Fernando (Ferdinand der Katholische) hatte in seinen Diensten einen der ausgezeichnetsten Maler jener Zeit, genannt Pedro de Aponte, der zu Saragossa geboren war. Da er aus Flandern und Deutschland vortreffliche und in Spanien gesuchte Bilder anlangen sah, so widmete er sich mit solchem Eifer seiner Kunst, dass er es in kurzer Zeit diesen fremden Arbeiten gleichthat, und selbst hinsichtlich der Bildnisse ein besonderes Talent erlangte. Jede bedeutende Persönlichkeit in Spanien wollte seiner Zeit von ihm gemalt sein. Er soll auch der Urheber der Kriegslist mit den fingirten Mauern von Santa Fé bei der Eroberung von Granada gewesen sein, und dies hat nichts Ueberraschendes, denn er verstand sich wunderbar auf die Perspektive und war mit viel Genie sowol für die Erfindungen als die Maschinen ausgerüstet. Er folgte überall dem Hofe Isabella's und Ferdinand's. Ich habe mehrere Arbeiten von seiner Hand im Königreich Aragon, in Katalonien und zu Valencia gesehen: es ist dieser Künstler, der zuerst in Oel malte. Er wurde sehr geschätzt von den Majestäten, zu deren Hofmaler er mit besonderem Privilegium ernannt wurde; der erste, dem solche Gunst in Spanien zu Theil wurde. Dies trug sich um 1500 zu.«

Nach Zapater wäre der Künstler im J. 1479 Hofmaler geworden, und hätte wiederholentlich die katholischen Könige gemalt, sowie auch die Bildnisse, die sich zu Burgos befinden, sein Werk wären.

Aponte's Name und eines seiner Werke, das Altarblatt von Huesca, werden erwähnt in den Schriften von Dormer und A. Uztarroz, welche werthvolle Aufzeichnungen über die aragonesische Kunstgeschichte enthalten. Jedoch weder Martinez noch ein anderer der aragonesischen Schriftsteller überliefern uns Näheres über den Lebenslauf eines Künstlers, welcher nach seinen ihm mit Grund zugeschriebenen Arbeiten als einer der bemerkenswerthesten Maler zur Zeit der katholischen Könige betrachtet werden muss.

s. Zapater, Apuntes historico-biograficos acerca de la escuela Aragonesa. Madrid 1859. — Die übrigen Quellen, namentlich handschriftliche, s. im Texte.

P. Lefort.

Aponte. Sebastian de Aponte, verfertigte die Chorstühle in der Kollegiatkirche S. Antolin zu Medina del Campo im 16. Jahrh. Sie sind mit dorischen Säulen geziert, und die Rücklehnen enthalten verdienstliche Flachreliefs.

s. Cean Bermudez, Dicc.

U.

Apostoli. Franz Apostoli, sonst unbekannter Künstler der zweiten Hälfte des 18. Jahrh.

Nach ihm gestochen:

Reliefbüste an einem Denkstein in einer Medaille, vorstellend: Max. Comes. a Lamberg. Quadus. Nat. IX. Kal. Dec. MDCCXXIX. Unter der Medaille liegt ein aufgeschlagenes Buch mit 1776 und Inschrift. Das Piedestal hat die Inschr.: Democrito. dulciori., und Apostoli darunter. Unten: Franciscus Apostoli C. V. Inv. et del. Joann Nepa Maag. sc. 8.

W. Schmidt.

Apostool. Cornelis Apostool, Kunstliebhaber, Maler und Stecher in Aquatinta, geb. 1762 zu Amsterdam aus einem angesehenen Kaufmannsgeschlecht, † daselbst 10. Febr. 1844. Von H. Meyer unterrichtet siedelte er mit diesem nach England über, wo er sich dem Kupferstich widmete. Im J. 1796 nach Amsterdam zurückgekehrt, erhielt er eine Anstellung bei den öffentlichen Wasserbauten. Später war er in diplomatischer Beziehung als Generalbevollmächtigter und Generalkonsul der Regierung in England und als Generalsekretär des Generalgouvernements in Niederländisch-Indien thätig. Nach 1808 hielt er sich beständiger zu Amsterdam auf und wurde in dem genannten Jahr durch König Ludwig zum Direktor des Reichsmuseums, im J. 1809 zum Mitglied des königl. Instituts und 1810 zum Direktor des Medaillenkabinets ernannt. Seine Kunstkenntniss war auf seinen umfassenden Reisen merklich entwickelt worden, und er wurde ganz mit Recht unter die verdienstvollsten Dilettanten seiner Zeit gerechnet. Nach der Umwälzung von 1813 ward er durch den König Wilhelm I. in seiner Beziehung als Direktor des Amsterdamer Museums bestätigt und erfüllte dieselbe bis an seinen Tod mit dem grössten Eifer. Im J. 1815 nahm er an der Kommission Theil, welche die von Napoleon aus den Niederlanden nach Frankreich fortgeschleppten Kunstwerke zurückholen sollte.

Auf verschiedenen Ausstellungen in den Niederlanden sah man Bilder und Zeichnungen von seiner Hand, u. A. auf der zu Amsterdam 1813 eine Ansicht der Umgebungen von Tivoli (Zeichnung) und auf der zu Antwerpen 1819 ein Gemälde, Ansicht der Umgebung von Beverwijk (Nordholland). A. wurde zu wiederholten Malen Vorsitzender der 4. Klasse des k. niederl. Institut's, im J. 1816 Ritter des Ordens vom niederl. Löwen und 1820 Mitglied des Verwaltungsrathes der k. Akademie der bild. Künste zu Amsterdam. Sein Bildniss von C. H. Hodges gemalt, hängt in dem Versammlungszimmer des Verwaltungsrathes des Reichsmuseums zu Amsterdam.

T. van Westrheene.

Sein Bildniss, gemalt von C. W. Hodges. Gest. von H. W. Couwenberg.

Von ihm gestochen:

1—14) The Beauties of the Dutch School selected from interesting Pictures of admired Landscape Painters. London 1793. qu. Fol. 14 Bll. in Aquatinta nach L. Bakhuizen, A. Cuyp, C. Decker, A. van Everdingen, J. van Goyen, C. du Jardin, P. Molyn, A. v. d. Neer, J. van Ostade, P. Potter, S. Ruisdael, W. v. d. Velde, Ph. Wouwerman, J. Wynants.

15) Landschaften in: Select Views in the South of France — by the author of the Rhaetian Alps (Albanis Beaumont). London 1794. Fol.

16) Landschaften in: Travels through the maritime Alps — by Albanis Beaumont. London 1795. Fol.

17) Vue du Château et d'une Partie de la ville de Caire. Dedem del. gr. roy. qu. Fol. Aquatinta.

18—19) Zwei Bll. in den Views of Hindostan von Daniell. (In den Verslagen en Mededeelingen van het k. Nederl. Instituut von 1844 No. 3 erwähnt.)

20) Landschaft mit Pferden. Nach Barrett.

21) Kleine Landschaft.

Die No. 20 u. 21 in dem Catal. raisonné de la Collection Hulthem (Gent 1846) unter No. 4915 erwähnt.

22) Gezigt van de Schelde. D. Kleyne inv. qu. 4.

23) Lavinia Fenton, Schauspielerin, später Herzogin von Bolton. Nach Hogarth. 4.

24) Carel Wouter Visscher, als Maire von Amsterdam. Brustb. nach rechts im Profil. C. Apostool sculp. Oval. 4.

s. Van Eynden en v. d. Willigen, Geschiedenis der Vaderl. Schilderk. III. 328. — Immerzeel, Levens en Werken etc. — Kramm, desgleichen. — Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

App. Peter Wilhelm App, Historienmaler von Darmstadt, bildete sich um 1820 auf der Akademie zu München und dann in Düsseldorf unter der Leitung von Cornelius. Von seinen Bildern sind besonders zu nennen Luther in Worms auf dem Reichstage von 1521 (s. unten) und die Rückkehr des siegreichen Hermann zu den Seinigen (1841) zu Darmstadt ausgestellt. In dem Schlosse des Herrn von Plessen bei Düsseldorf hat er auch ein Fresko gemalt: das Urtheil des Midas.

*

Pius VIII. den Segen ertheilend, nach der Natur gezeichnet zu Rom 1829 von P. App. P. App dis. Romae. kl. 8. Das Bl. ist wol von App selbst radirt.

Nach seiner Erfindung:

Luther auf dem Reichstag zu Worms. Lithogr. von H. Anschütz. gr. qu. Fol.

W. Schmidt.

Apparitio. Apparitio Scholastico. König Sancho der Aeltere von Navarra, Kastilien und Aragon liess 1033 für die Gebeine des hl. Millan, die bis dahin im Kloster Suso in einem steinernen Sarge ruhten, einen anderen von Holz machen, der mit Goldblech, Elfenbein und kostbaren Steinen überzogen und mit vielem Bildwerk geschnitzt war. Das Leben und die Wunder des Heiligen waren daran auf 22 Elfenbein-Tafeln dargestellt, und ausserdem befanden sich daran viele Figuren theils in Elfenbein, theils in Gold gearbeitet. König García, genannt von Náxera, versetzte denselben in das Kloster Yuso, das zu Suso gehörte. An diesem alterthümlichen Reliquiar befinden sich zwei kleine Figuren mit den Inschriften: Apparitio Scholastico. Ramirus Rex. Zwei andere Figuren, ein Jüngling, der ein Schild hält, und ein Greis, der mit einem Meissel das Schild bearbeitet, sind mit der verstümmelten Inschrift versehen: — Aro et Rodolpho filio. Man hält Apparitio für den Namen des Verfertigers dieses Sarges, und den Alten mit seinem Sohne für dessen Gehülfen. Die Verbindung des Ersteren mit dem König Ramiro macht aber diese Deutung sehr zweifelhaft.

s. Cean Bermudez, Dicc.

U.

Appel. Jakob Appel, Maler, geb. 1680 zu Amsterdam, † daselbst den 7. Mai 1751. Schüler von Th. de Graaf, D. van der Plaas und A. Meyeringh, studirte er übrigens fleissig nach der Natur und den Werken von Tempesta. Er malte Landschaften, Bildnisse und Historienbilder. Nach seiner Verheiratung begab er sich nach Zaandam, von wo er jedoch 1705 nach Amsterdam zurückkehrte, und daselbst reichlich Gelegenheit fand, sein Talent in der Bemalung von Sälen, Thür- und Kaminbildern zur Geltung zu bringen. Auch die prächtigen Landsitze der Amsterdamer Herren wurden von ihm im Geschmacke des Jahrh. mit Malereien verziert, wobei die damals beliebte bis zur Täuschung getriebene Nachahmung von Basreliefs und architektonischen Gliedern (das sogenannte Trompe-l'oeil) eine grosse Rolle spielte. Es ist also wol von dem Urtheile Pilkington's, dass er in einem guten Stile gemalt habe, etwas abzuziehen. Dagegen waren seine grau in grau gemalten Reliefs und die Marmorstatuen, die er gerne nachahmte, verdienstlich genug. Er hinterliess einen Sohn, nach van Gool 1719 geb. und durch den Vater unterrichtet. Der Sohn nebst andern Schülern half dem Vater bei der Ausführung seiner zahllosen Bestellungen. Vielleicht ist dieser der Jakob Appel, der gegen das Ende des vorigen Jahrh. noch zu Amsterdam als Dekorationsmaler bekannt war.

Bildniss des alten J. Appel. A. Schouman del. P. Tanjé sc. In van Gool.
Kopie hiernach in Descamps, Vie des Peintres.

s. Van Gool, Nederl. Schilders en Schilderessen. II. 158. — Fiorillo, Gesch. der zeichn. Künste. III. 330. — Immerzeel, De Levens en Werken. — Kramm, De Levens en Werken.

T. van Westrheene.

Appel. Fr. Appel, Zeichenlehrer in Kassel, radirte um 1848:

Studienblatt mit einer weidenden Kuh, einem Kinderkopf, einem Hundekopf und einem stehenden Knaben. qu. 4.

W. Engelmann.

Appelius. Johann Appelius, Porträtmaler etc. wurde (nach den Aufzeichnungen eines bejahrten Kunstkenners und Sammlers) in der Schweiz geb., hielt sich aber den grössten Theil seines Lebens zu Middelburg in Seeland auf. Seine Werke datiren aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. Er malte besonderes Bildnisse. Ausserdem wird er in einer Redevoering ter inwyding van het teekencollegie te Middelburg (Rede zur Einweihung der Zeichnenschule zu Middelburg), gehalten im J. 1778 durch den Sekretär der Anstalt L. Bomme, als ein verdienstlicher Künstler erwähnt, dessen Bildnisse u. a. Gemälde überall in Seeland zerstreut seien.

Nach ihm gestochen:

1) Jakobus Willemsen, Hoogleeraar en Predikant in zyne geboortestad Middelburg. Gest. von R. Vinkeles. 1774. gr. Fol.
2) Adr. Steengracht, Raadpensionaris van Zeeland, ob. 1770, æt. 39. Brustb. nach links in Oval. Gest. von J. Houbraken. Erschien nicht im Handel. s. Catal. van Portretten van F. Muller. No. 5136.

s. Van Eynden en Van der Willigen, Gesch. der Vaderl. Schilderk. II. 272. — Immerzeel, Levens en Werken. — Kramm, Levens en Werken.

T. van Westrheene.

Appelman. Jan und Peeter Appelman, Baumeister im 14. und 15. Jahrh. Appelman ist die richtige Schreibart dieses Antwerpener Geschlechtes, das im 14. u. 15. Jahrh. Baumeister und Bildhauer hervorgebracht hat.

Jan ist der älteste. Appelman ist in Amelius von Gramaye latinisirt worden nach dem mittelalterlich lateinischen melum, griechisch μῆλον, niederdeutsch appel, hochdeutsch Apfel. Nach Gramaye begann Jan Amelius im J. 1422 den Bau des Thurmes an der Kathedrale Unserer Lieben Frau zu Antwerpen. Der Name Amelius hat verschiedene Irrthümer hervorgerufen. Marshall und Bogaerts haben daraus einen Architekten von Bologna gemacht und selbst sein Bildniss erfunden und veröffentlicht. Andere schrieben dann Amelio. Dussieux nimmt ihn als einen Franzosen in Anspruch, lässt ihn zu Boulogne-sur Mer geboren und von Karl VI. nach Frankreich mitgenommen werden. Merlo seinerseits beansprucht für Köln die Ehre seiner Geburtsstadt. Hr. Léon de Burbure hat (in der Biographie nationale) diese Meinungen in ihr wahres Licht gesetzt und uns die von ihm benutzten Notizen überlassen. Diese liegen unserer Darstellung zu Grunde, welche in einigen Theilen von der seinigen abweicht.

In einer Sammlung von Grabschriften (1575 durch einen Christoph van Huerne von Gent zusammmengestellt und von den Geschichtschreibern Antwerpen's, Mertens und Torfs, benutzt) steht auch folgendes Epitaph, das sich früher vor dem Hauptaltar der alten St. Georgskirche zu Antwerpen befand: Hier legh begraven Jan Appelman | metser van der metselrye der kercken | in de stadt Antwerpen | die ten toren tot onser vrouwe | toeleyde en sterft int jaer M. CCCC. XXXIIIJ. xv d. in mey. Die Interpretation dieser Grabschrift hat ergeben, dass zwischen der zweiten und dritten Linie eine Lücke sei, und dass man anstatt »metser van der metselrye« meester etc. lesen müsse. Ausserdem hat man dem Worte »der« das Wort »dezer« unterschieben und so aus Jan Appelman einen der Baumeister der Georgskirche machen wollen, deren Chor 1326 begonnen wurde, deren Vollendung aber mit den Seitenschiffen erst in den Anfang des 18. Jahrh. fällt. Allein nichts steht der Annahme entgegen, dass die Worte »der kercken« der (jetzt fehlenden) Bezeichnung der Kirche selbst vorausgehen und dass ihnen das Wort »van« nnd die Angabe des Patrons derselben nachfolgen. Lassen wir also das Dokument nicht mehr sagen, als nöthig ist. Es enthält an seinem Schlusse ein Todesdatum, und aus einer Rechnung der Bauverwaltung zu Unserer Lieben Frauen von Antwerpen weiss man, dass Peter Appelman, Sohn des oben erwähnten Johann gerade 1434 verstorben ist. Es ist daher unzweifelhaft, dass sein Name in der Grabschrift enthalten war, und dass sich auf den Vater Jan der Anfang, auf den Sohn Peter das Ende derselben bezieht.

Diese Inschrift, so ungenau sie ist, hat doch den Werth, dass man aus ihr den Jan Appelman als Meister der Maurerei kennen lernt, eine Bezeichnung, die für jene Zeit gleich bedeutend mit Architekten ist. Sonst hat man wenig Nachrichten über ihn. Hr. de Burbure hat in den Stadtarchiven von Antwerpen einige auf ihn bezügliche Akten entdeckt. Einer derselben vom 1. April 1395 (neuer Zeitrechnung) meldet, dass Jan einen Garten miethet, ein anderer vom 28. Sept. 1395, erwähnt seine Witwe Zoete oder Mersoete Buys und besagt, dass sie bereits an den Steinmetzen Jan Sanders wieder verheiratet war. Appelman ist demnach zwischen den beiden Daten gestorben. In einem Akt vom 30. Okt. 1398 erscheint dann die Witwe vor den Schöffen mit ihrem Sohne Peter, der damals bereits volljährig und mehr als 25 Jahre alt war. Peter kommt noch einmal vor, mit der Mutter in einem Akt vom 3. Feb. 1399, bei Gelegenheit des Verkaufs eines Hauses, das ihnen gemeinsam gehörte. — Dann existirt eine Lücke in den Rathsakten von 1399—1405.

Andererseits habe ich in einer Rechnung der Departementalarchive der Côte d'or zu Dijon die folgende Stelle gefunden: A Pierre Aplemain, tailleur d'ymaiges à ouvrer de menu fers, demourant à Dijon pour sept sepmaines et sept jours commençant le xij: jour de septembre mil cccc et ung et finissant le dernier jour d'octobre qu'il a vacqué continuellement en ouvrant et besoignant en la taille et façon de plusieurs tabernacles de pierre pour le portal de l'eglise des chartreux en Champmol et en plusieurs autres choses et besognes de son mestier, au pris de XVIIJ gros par sepmaine. Es erhellt hieraus, dass Appelman ein Paar Monate lang beschäftigt war, die Ornamente an der Kirche des Karthäuserklosters auszuhauen, welche Philipp der Kühne von Burgund auf seine Kosten bei Dijon aufführen liess. Wie alle Baukünstler seiner Zeit verstand sich Peter auch auf die Steinornamentik.

Nach einem anderen Dokument (ebenfalls in den städtischen Archiven Antwerpen's durch Hrn. de Burbure aufgefunden) war Peter bereits im J. 1406 mit den Arbeiten am Chore der L. Frauenkirche beschäftigt, deren Wiederaufbau um die Mitte des 14. Jahrh. fortgesetzt worden war: Laurentius Volcmaer genannt de Gheer, Vorsteher des Bauwesens für die Kirche, vermacht durch sein Testament vom 14. Juni 1406 eine Summe von 12 flandrischen Groschen an jeden der acht Hauptarbeiter (operarii), Maurer, Steinmetzen, Zimmerleute u. s. w., mit Namen ... Godefridi Jacobi, Nicholao Smit, Petro Appelman u. s. f. Der erste war dazumal über die Maurerarbeiten gesetzt und Stadtarchitekt, sehr wahrscheinlich auch Baumeister der Kirche. Den Namen Appelman's trifft man dann noch einmal in einem Akt von 1407 und dann in den Antwerpener Archiven nicht wieder bis 1420. Von da an geben sie uns einige Daten über seine Person: sein Name kommt von 1421—33 in zehn Aktenstücken vor, theils als Käufer,

theils als Verkäufer. Mehreremale wurde er in derselben Zeit zum Vormunde von Waisen oder zum Testamentsvollstrecker gewählt; im J. 1422 war er derjenige des Baumeisters Jan Strekaert. In Akten von 1425 und 1426 erscheint er dann in einem Ehrenamt in Erbschaftsangelegenheiten, sowie als Bürge für den Bürgermeister Antwerpen's in einer Sache gegen den Bürgermeister von Aalst. Ueberall steht in den Akten vor seinem Namen der Titel Meester. Aus jenen Thatsachen erhellt aber, dass sich A. in seiner Vaterstadt eines grossen Ansehens erfreute.

Peter's Name knüpft sich an den Bau der Liebfrauenkirche von Antwerpen, doch ist er nicht, wie unzählige Bücher angeben, der Urheber des Planes. Aus allen Nachrichten und Studien ergibt sich, dass die ältesten Theile der Kathedrale dem 14. Jahrh. angehören. 1406 waren der Chor mit seinen Umgängen und die Querschiffe noch nicht beendigt. Der Bau des Mittelschiffes stammt aus derselben Zeit; der Stil ist der des Chores. Ein Theil der beiden Seitenschiffe der Südseite ward in dem ersten Viertel des 15. Jahrh. gebaut. 1419 oder 1420 wurde der häufigen Ueberschwemmungen ausgesetzte Chor beträchtlich erhöht, und man hat durch Ausgrabungen entdeckt, dass seitdem durch die unter der Erde verborgene Basis der Pfeiler diese ungefähr 10 Meter an Höhe, und folglich ihre ursprünglichen schönen Verhältnisse verloren haben. Das Niveau wurde auch an anderen Orten des Baues geändert. Appelman war es, der diese Anordnungen traf. Zu der gleichen Zeit begann man unter seiner Leitung mit der Fundirung des grossen nördlichen Thurms, und die Arbeiten des ungeheuren Baus wurden so rasch gefördert, dass dieser beim Tode des Architekten im J. 1434 beinahe die Höhe der zweiten Galerie erreicht hatte. An die Grundarbeiten zum südlichen Thurm legte man erst um 1430 die Hand.

Zur Würdigung des Antheiles, den Appelman beim Bau der Kirche genommen, können wir leider bloss zwei Baurechnungen beiziehen; die eine beginnt mit Weihnachten 1430, die andere mit Weihnachten 1433, beide umfassen den Zeitraum von sechs Monaten. Man liest darin, dass in der Furcht, die Wasser der Schelde könnten in die zur Grundlegung des südlichen Thurmes gezogenen tiefen Gräben eindringen, der Baumeister den Arbeitern befahl, sie sollten ihre Malzeit auf dem Bauplatze selbst nehmen, um auf alle Fälle bereit zu sein. Da wie bemerkt, seine Vorgänger den Chorboden so niedrig gesetzt hatten, dass er bei jedem grossen Wasserstande überschwemmt wurde, hatte Appelman das Niveau geändert. Deshalb errichtete er die Grundmauern der Thürme und des Restes der Kirche viel höher mit dem offenbaren Hintergedanken, das Kapitel werde so später zum Neubau des Chores und der Kreuzschiffe genöthigt sein. Und in der That wurde damit ein Anfang gemacht, indem Kaiser Karl V. am 14. Juli 1521 den Grundstein zum neuen viel weiteren Chor legte, der unter sich eine Krypta haben sollte. Man arbeitete daran mit grosser Thätigkeit bis 1533, wo ein schrecklicher Brand den Dachstuhl und etwa 60 Altäre zerstörte und das ganze Langhaus und die Thürme in Asche zu legen drohte. Der Bau wurde eingestellt, und die fertigen Theile des neuen Chores am Ende des 16. Jahrh. niedergerissen.

Appelman leitete von 1431—34 noch andere Arbeiten: er liess den alten Thurm der ursprünglichen Kollegiatkirche widerherstellen und überwachte den Guss von zwei neuen Glocken. Ein fast ebenso ausgedehnter Brand als der vorerwähnte, am 7. Juni 1434, wenige Tage nach des Künstlers Tod, vernichtete in einigen Stunden einen grossen Theil der Baulichkeiten, ausserdem die Mehrzahl der Altäre, Fenster, kirchliche Geräthe, die Bücher der Bibliothek und die Arbeiterwerkstatt, wo sich die Zeichnungen und Modelle befanden.

Appelman bezog jährlich, in seiner Eigenschaft als Leiter des Baues, den bescheidenen Gehalt von 2 Pfund 10 Schillingen Brabanter Währung. Im Winter erhielt er 6, im Sommer 10 Groschen den Tag, während die anderen Steinmetzen bloss 5, beziehungsweise 8 Groschen, empfingen. Als er Materialien in Brüssel, in den Steinbrüchen von Afflighem u. s. w. für den Ankauf zu besichtigen ging, zahlte man ihm als Reiseentschädigung täglich einen Schilling (zu 12 Groschen). Dieser grosse Künstler starb den 16. Mai 1434, wie aus den Rechnungen sowie aus dem Grabmal, das in der St. Georgskirche war, hervorgeht. Er vermachte der Lieb-Frauenkirche eine Summe von 26 Schillingen 8 Hellern. Jan Tac folgte ihm in der Bauleitung der Kirche.

Bereits vor 1414 hatte der Künstler Elisabeth Reyners, Reyneers oder Reynere, uneheliche Tochter eines Goldschmieds Jan, geheiratet, er erhielt von ihr ein Mädchen, wie die Mutter genannt, welches Jan Smit oder de Smet zum Ehemann bekam. In ihr erlosch die Linie der Antwerpener Appelman. Jedoch nahmen ihre Abkömmlinge häufig den Namen Appelman oder Appelmans an, und im 16. Jahrh. finden sie sich unter dem Namen Smit, genannt Appelmans. So kennt man den Steinmetzen Peter Appelmans, der von 1454 bis 1470 am Bau der Frauenkirche thätig war, und einen anderen Peter, der dasselbe Handwerk ausübte und ebenfalls an diesen Arbeiten von 1477 bis 1520 mitwirkte. Dieser half im J. 1519 die letzten Schichten der grossen von seinen Vorfahren begonnenen Bauwerke legen, und schnitt stolz auf seinen Namen in eine der höchsten Galerien des Thurms die einfache aber ruhmreiche Inschrift: Appelmans fecit, die man noch heutigen Tags liest. Ein Zweig der Familie liess sich in Brüssel nieder. ein Jan Appelman wurde

dort in die Zunft der Vier-Gekrönten 1414 aufgenommen; Anton Appelman, geborener Brüsseler, ist daselbst 1469 eingeschrieben.

Peter Appelman's Witwe überlebte ihn. Eine Urkunde vom 5. Juni 1427 belehrt uns, dass die Schöffen von Antwerpen damals die Trennung von Tisch und Bett bei beiden Ehegatten aussprachen, und doch hatten sie kurze Zeit zuvor, den 14. April 1425, wechselseitig dem Ueberlebenden ihr Wohnhaus zugesichert. Nichts lässt auf eine Wiederannäherung schliessen.

Handschriftl. Quellen: Die Archive der Stadt und der Domkirche von Antwerpen; das k. Archiv zu Brüssel und das Departementalarchiv zu Dijon.

s. Gramaye, Antiquitates belgicae. 1708. Antverpiæ. Fol. 14. — Marshall et Bogaerts, Bibliothèque des Antiquités belgiques. Antw. 1833. I. 218. — L. de Burbure, Toestand der beeldende Kunsten in Antwerpen omtrent 1450. Antw. 1854. p. 6. — Gens, Histoire de la Ville d'Anvers. 1871. p. 278. — Torfs, Nieuwe geschiedenis van Antwerpen, 1862. I. 96. — Inscriptions funéraires et monumentales de la province d'Anvers I. XXXI. ff. — Dussieux, les Artistes français à l'étranger. 1856. p. 190. — Merlo, Nachrichten von dem Leben und den Werken kölnischer Künstler. p. 23. — Biographie nationale de Belgique. I. 353.

Alex. Pinchart.

Der Thurm, zu welchem A. den Grund legte, und dessen untere Theile er aufführte (den er wol auch entwarf), gehört zu den bedeutendsten gothischen Bauwerken, doch mehr durch seine Höhe von 396 Fuss rheinisch, als durch seine Bauart. Diese ist in den beiden unteren Abtheilungen ziemlich eintönig und nüchtern; darauf folgen zweimal auffallende Uebergänge in eigenthümliche Uebereckstellungen, während die Spitze (jedenfalls nach jüngerem Entwurf) in dem übermässig gezierten Stil der spätesten Gothik gehalten ist.

Die im J. 1829 vorgenommene Restauration des Thurms wurde von L. Serrure zu einer gründlichen Bearbeitung des Baus benutzt, die er mit Hülfe seines Schülers P. Erk in einem Kupferwerke herausgab, wie die Niederlande kein ähnliches besitzen: L. Serrure, La tour de l'église Notre Dame ou ancienne cathédrale d'Anvers, réduite et expédiée sous la direction de l'auteur par P. Erk. Anvers 1837—1840. — Dazu dessen: Notice historique sur la tour de Notre Dame d'Anvers. — Aufriss und die Grundrisse aller Stockwerke bei: Mertens en Torfs, Geschiedenis von Antwerpen. III. — P. Génard, Notice sur l'église de Notre Dame à Anvers. 1856. — Ansicht der Fassade bei: Chapuy, Le moyen âge monumental. No. 139.

Fr. W. Unger.

Appelman. Bartholomaeus oder Barend Appelman, Maler, geb. im Haag 1640, besuchte in jüngern Jahren Italien, wo er den Bentnamen Hector erhielt. Aus der Terwesten'schen Handschrift, die sich auf die Haag'schen Maler bezieht, ersieht man, dass er im J. 1676 in die Malergilde des Haag's eintrat und für sie eine Landschaft mit Wasserfall malte. Zufolge Houbraken malte er mehrmals Landschaften als Hintergründe für die Bildnisse von Jan de Baan. Auf dem Lustschloss der Fürsten von Oranien zu Soestdyk verzierte er einen grossen Saal mit Landschaften und Figuren. Einige seiner Malereien sind durch Adriaen van de Velde staffirt (Katal. von Hoet und Terwesten); auch kommen seine Zeichnungen (italienischen Landschaften) hier und da vor. In den J. 1677 und 1680 war er Vorstand der genannten Gilde und starb 1686.

s. Houbraken, De groote Schouburgh. III. 161.— Campo Weyerman, De Levensbeschryvingen etc. III. 3. — Immerzeel, Levens en Werken.

T. van Westrheene.

Appelman. Gonsales Appelman, Kupferstecher zu Köln am Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrh. Merlo identifizirt ihn mit G. Appelmans, uns unbekannt, ob mit Recht.

1) Kurfürst Maxim. Heinrich von Köln. Nach H. H. Quiter.
2) Kurfürst Joseph Klemens von Köln. Gonsal: Appelman: scup: Colon: Titelbl. zu einem Gebetbuch: Seraphisch Gebett-Garten etc. 8.
3) Ecce homo. Appelman. sc. E. Goffart exc. Fol. Auf Merlo's Expl. war Goffart's Adr. an Stelle einer andern gesetzt.
4) Christus redet zu einem Weibe. Ich will in ihr Herz reden. G. Appelman. f. 12. Titelbl. zu der 1724. bei Metternich in Köln erschienenen Uebersetzung einer latein. Schrift des Jesuiten D. Pawlowski, Göttliche Ansprach etc.
5) Der hl. Benedikt, Brustb. Vera effigies S. Benedicti Ex archivis etc. G. Appelman. fe. 8.

s. Merlo, Köln. Künstler. — Organ für christl. Kunst, Jahrg. XV. 1865.

W. Schmidt.

Appelmans. C. G. Appelmans, Kupferstecher in der ersten Hälfte des 17. Jahrh., nach Nagler zu Antwerpen.

1) Juliana Morell, Gelehrte, Dichterin und Nonne. 1594—1653, am Schreibtisch. 1617. 8. Dies Bl. finden wir in Miethke und Wawra's Kunstauktion. VIII. 1865.
2) Titelbl., die allegor. Figur der Beredsamkeit. zu: Vicentii Guinisii Lucensis E. Soc. Jesu Allocutiones gymnasticae. Antver. MDCXXXIII Bezeichnet C. A F. 12. Schlechtes Bl. Ob aber diese Bezeichnung sich wirklich auf Appelmans bezieht, kann ich nicht sagen.

s. Nagler, Monogr. I. No. 2213.

W. Schmidt.

Appelmans. G. Appelmans recht mittelmässiger Kupferstecher, um 1670 zu Leiden thätig. Zani nennt einen Giorgio Appelman von Holland um 1672 und 1680.

1) Thomas Bartholinus, A. C. 1671. Anatom. Prof. in Kopenhagen, Büste in Oval. Henr. Ditmer pinx. G. Appelmans sculp. 4. In dem unter No. 2 erwähnten Werke.
2) Verschiedene anatomische Bll. für dessen

Werk: Anatomia Bartholiniana etc. Lugd. Bat. 1674. 8.

3) Titelkupfer nach Z. Webbers zu Büchern, die 1675 zu Leiden erschienen (Füssli).

4) Einzug eines siegreichen Heerführers in eine Festung. G. Appelmans sc. qu. 4.

s. Bryan, Dict. — Zani, Enciclopedia. — Ottley, Notices. — Füssli, Neue Zusätze. — Kramm, De Levens en Werken.

W. Schmidt.

Appelmans. Joos Appelmans, Architekt, Sohn von Peter A. und Maria van der Est, geb. zu Hal in Südbrabant den 18. April 1837. Er besuchte zuerst einige Jahre lang die geographische Anstalt der Brüder van der Maelen zu Brüssel; und trat, nachdem er in Stein und Metalle gravirt hatte, als erster Zeichner in die Orgelfabrik von Merklin, Schütze u. Co. Nach seinen Zeichnungen wurden die Orgeln der Kirche zu Assche in Brabant und zu Bergerac in der Auvergne im Spitzbogenstil verfertigt. Von 1858—1869 war er der Reihe nach bei den Architekten H. Beyaert und Schoonjans und in den Bureaux der öffentlichen Arbeiten bei der Brüsseler Stadtverwaltung beschäftigt. A. ist der Urheber der hübschen Fassade der Brüsseler Kapuzinerkirche im romanischen Stile; sie wurde 1862 beendigt. Er hat mehrere grosse Manufakturanstalten in den Vorstädten Cureghem und Molenbeek nach einem neuen sehr bemerkenswerthen Stile erbaut.

Alex. Pinchart.

Appelstadt. Christian Jakob Appelstadt oder Appelstat, sächsischer Hofmaler, gestorben zu Dresden 1736, 78 Jahre alt. Nach ihm wurde gestochen:

Ernst Diedrich Graf von Taube, kursächs. Kammerherr, Reichspfennigmeister. In Rüstung, beinahe Kniestück. C. Appelstat pinx. M. Bodenehr sculpsit Dresdæ 1695. Schwarzk. Fol.

s. Heineken, Dict. — Sächsisches Curiositäten-Cabinet. 1737. p. 6.

W. Schmidt.

Appert. A. Appert, Stecher in Aquatinta, arbeitete in Paris um 1841 und 1842.

1—6) 6 Bll. Ansichten von Paris. qu. Fol.

1) Arc de triomphe de l'Etoile, Nach Lassus.

2—6) Nach A. Testard.

2) Colonne de Juillet. — 3) Chambre des pairs. — 4) Jardin des plantes. — 5) Hôtel-de-Ville. — 6) Boulevards.

7) Aspect général de Paris, vue prise du Jardin des Plantes. Nach Salathé. In Vogelperspective. gr. qu. Fol. Paris, Delarue.

8) Aspect général de Londres, vue prise de l'Abbaye de Westminster. Chapuis p. gr. qu. Fol. Ebend.

9) Aspect général de Rome; in Vogelperspektive, von der Villa Pamphili aufgenommen. Nach A. Testard. gr. qu. Fol. Paris, Dusecq et Co.

10) Aspect général de Naples. Nach Salathé. gr. qu. Fol. Paris, Delarue.

s. Le Blanc, Manuel.

W. Engelmann.

Appert. Eugène Appert, französischer Maler, geb. zu Angers 28. Dez. 1814, † den 8. März 1867 zu Cannes, Schüler von Ingres. Er war zu Paris seit 1837, wo er zum ersten Male auftrat, mit Talent in den verschiedensten Gattungen thätig, sowol im Sitten- als im Geschichts- und Kirchenbilde (auch im Stillleben) und wusste immer, auch in der Darstellung religiöser Stoffe, durch eine anmutige Darstellungsweise eine ansprechende Wirkung zu erzielen, indem er doch immer seiner Schule getreu eine gewisse Durchbildung der Form im idealen Sinn anstrebte. Doch darf man tiefere Ansprüche an den Künstler nicht machen. Jene Eigenschaft, das Ideale in der menschlichen Form und Erscheinung herauszuheben, ist auch in seinen historischen Genrebildern bemerkenswerth; davon ist eines der besten im Luxembourg: der verjagte Papst Alexander III. wird als Bettler verkleidet von Mönchen aufgenommen (Salon von 1864). Wir nennen noch: Nero vor dem Leichnam der Agrippina im Museum von Montauban (Salon von 1842); die barmherzigen Schwestern in der Krim (Salon von 1855, s. unten); mehrere religiöse Bilder im Hospital von Angers (1863); Malerei an der Decke des Esssaales im Staatsministerium. Bezeichnend für den Künstler ist, dass er auch an der zarten Dekoration im »neugriechischen« Stile in den Gemächern der Kaiserin in den Tuilerien Theil hatte, die jetzt zerstört sind.

s. Bellier, Dictionnaire, wo das Verzeichniss seiner in den Salons ausgestellten Werke.

*

Nach ihm lithographirt:

Les soeurs de charité en Crimé. Von Didier und Régnier. gr. Fol.

**

Appian. Adolphe Appian, französischer Landschaftsmaler und Radirer, geb. zu Lyon 1819, Schüler von Corot und Daubigny. Er gehört zu der neuesten Schule der französischen Realisten, welche das erste beste Stück Natur zum Gegenstande nehmen, wobei ihnen der körperhafte Schein desselben in der atmosphärischen Hülle, in dem besonderen Spiel von Licht und Luft, der eigentliche Gegenstand der Malerei ist, und sie es weit mehr auf die Gesammtwirkung, als auf das Detail abgesehen haben. A. insbesondere sucht Tiefe der Stimmung mit starkem Licht zu verbinden und mit fettem pastosem Vortrag überraschende Effekte zu erreichen. Bemerkenswerth und in ihrer Art tüchtig sind seine Kohlenzeichnungen, wozu er auch bisweilen edlere Motive wählt.

s. Meyer, Geschichte der französischen Malerei. p. 787. — Bellier, Dictionnaire, wo das Verzeichniss seiner seit 1835 ausgestellten Werke.

*

a) Von ihm radirt:

1) Pflanzenstudie. Im Vordergrunde, rechts, zwei Angler an einem Wasser. Vorne, in der Mitte: A. Unten, in der Ecke links: No. 2. Ohne alle Unterschrift. (1850). qu. 8.

2) Baumstudie. Im Mittelgrunde, links, zwei Figu-

ren. In der Mitte des Vordergrundes: A. Ohne alle Unterschrift. (1850.) qu. Fol.

3) Chemin des Roches (Environs de Creys). Ein Weg im Walde, mit einem Ochsenfuhrwerk. Für die Sammlung: Eaux-fortes modernes, publiées par la Société des Aquafortistes. Erster Jahrgang, 1863, No. 43. qu. Fol.
   I. Vor aller Schrift.
   II. Mit der Unterschrift des Titels und mit den Namen des Künstlers, des Druckers und Verlegers.

4) A Gorge de Loup (Environs de Lyon). Kleine Landschaft. qu. 12. Für dieselbe Sammlung, 1863, No. 43.
   I. Unter dem Einfassungsstrich, links: APPIAN. 1863.
   II. Mit Titelunterschrift, Künstlernamen und Datum.

5) L'Etang neuf près de Creys (Isère). qu. Fol. Für dieselbe Sammlung, 1864, No. 116.
   I. Oben in der Ecke, links: Appian. 1864.
   II. Mit Titelunterschrift, Künstlernamen und den Adressen des Druckers und Verlegers.

6) Souvenirs. Landschaft mit zwei Windmühlen am Ufer eines Wassers. qu. Fol. Für dieselbe Sammlung, 1864, No. 100.
   I. Unter dem Einfassungsstrich, links: APPIAN.
   II. Mit Titelunterschrift, Künstlernamen, Drucker- und Verlegeradresse.

7) Landschaft. In der Mitte zwei Fischerboote und ein Fischer. Oben in der Ecke, links: Appian, 1864 (verkehrt geschrieben). Ohne Unterschrift. qu. Fol. Für dies. Sammlung, 1865. No. 173.

8) Environs de Rix (Ain). Für dies. Sammlung, 1865, No. 173. qu. Fol. Seitenstück zu dem vorhergehenden Blatt.
   I. Ohne Titelunterschrift; links, unter dem Randstrich: APPIAN. 1864.
   II. Mit Titelunterschrift, A. Appian sculp., und Drucker- und Verlegeradressen.

9) Landschaft. In der Mitte ein heimkehrender Angler. Oben links: APPIAN. 1865. qu. 12.

10) Landschaft. In der Mitte ein Fischerboot und zwei Figuren. Oben links: APPIAN. 1865. qu. 12. Seitenstück zu dem vorhergehenden, beide auf einer Platte, ohne alle Titelunterschrift. Für diese Sammlung, 1866. No. 205.

11) Un Rocher dans les Communaux de Rix (Ain). Für dies. Sammlung, 1865. No. 205. qu. Fol.
   I. Oben in der Ecke, links: APPIAN. 1865 (die letzte Ziffer ist verkehrt geschrieben).
   II. Mit Titelunterschrift, A. Appian sculp., und Drucker- und Verlegeradressen.

12) Le village de Chanar (Savoie). Für dies. Sammlung, 1866. No. 229. qu. Fol.
   I. Unten in der Ecke, links: Appian. 1866.
   II. Unter dem Einfassungsstrich, links: Appian sculp.; rechts die Adr. des Druckers; in der Mitte die Unterschrift des Titels, und darunter die Adresse des Verlegers.

13) Une mare (Environs de Rossillon). Fol. Für dies. Sammlung, 1866. No. 285.
   I. Oben in der Ecke, links: Appian. 1867.
   II. Mit Titelunterschr., Appian sculp., Drucker- und Verlegeradressen.

14) Bords du Lac du Bourget. qu. Fol.
   I. Vor der Titelunterschrift; oben, links: APPIAN. 1866.
   II. Mit der Titelunterschrift; unter dem Randstrich, links: Gazette des Beaux-Arts, und rechts: A. Appian pinx^t. et sculp^t.

15) Avant la pluie. Village de Villeneuve. Oben, links: APPIAN. 1869. qu. Fol. Für die Sammlung der Société des Aquafortistes, 1868. No. 48.

16) Un Soir. Bords du Rhône à Rix (Ain). Oben, links: APPIAN. 1869. qu. Fol. Für dies. Sammlung, 1868. No. 60.

17) L'Etang de Frignon à Creys. Unten links: Appian. qu. 4. In der Gazette des Beaux-Arts. XII. 282.

18) Le champ de blé (Exposition de Lyon). Unten links: Appian sculp^t. Ebenda. XIV. 279.

b) Nach ihm lithographirt und geschnitten:

1) Lyon vue du coteau de Fourvière. Lith. von E. Ciceri. 1855. qu. Fol.

2) Morestel (Isère). Waldpartie mit einem Gewässer, wo ein Herr und eine Dame angeln. Lith. von E. Leroux. 1856. qu. Fol.

3) Source de l'Albarine en automne (Ain). Unten links: APPIAN. 70; rechts: JOLIET sc. Holzschn. qu. Fol.

E. Kolloff.

Appiani. Niccolò Appiani (Appiano im Katalog der Brera und bei Lanzi) lebte um 1510 als Maler in Mailand und war angeblich ein Schüler Leonardo's da Vinci. Cesare Cesariani spricht in seinen Erläuterungen des Vitruv, die am Anfang des 16. Jahrh. erschienen, mit grossem Lobe von ihm. Nach Torre malte Appiani im Vorhofe des Klosters della Pace in Mailand ein Freskobild: Maria mit dem Christkinde und dem hl. Joseph, umgeben von Engelchören. Lanzi hält dies Werk für entschieden leonardisch. In der Brera werden Appiani zwei Bilder zugeschrieben: Lavice bezeichnet das eine, die Taufe Christi mit Engeln, als mittelmässig, während er das andere sehr anerkennt. Es stellt die Anbetung der drei Könige dar; die Jungfrau Maria hat blondes Haar, feine Züge, zierliche Lippen und ein vortretendes Kinn (s. Stiche No. 1—2).

s. Torre, Ritratto di Milano, 1714. p. 304. — Lattuada, Descr. di Milano, 1737. I. 279 schreibt nur Torre aus. — Lanzi, storia pittorica, 1825. III. 529. — Lavice, Revue des musées d'Italie. p. 134.

Jansen.

Nach ihm gestochen:

1) L'adorazione de' Magi. Anbetung der hl. drei Könige. Gezeichnet von Antoni. Gest. von L. Bridi. 4.

2) Il battesimo di Cristo. Taufe Christi. Von demselben. 4.

Beide in M. Bisi's Pinacoteca di Milano.

W. Schmidt.

Appiani. Francesco Appiani, Maler aus Ancona, lebte von 1704 bis 1792, einer der bemerkenswerthesten Freskomaler jener Zeit. Nach Zani wurde er 1701, nach Lanzi 1702 geboren. Dass aber 1704 sein Geburtsjahr, lehrt die Grabschrift des Meisters. Sein erster Lehrer war Domenico Magatta. Dann wirkte bestimmend Franc. Trevisani auf ihn ein. Das Altarbild des

hl. Franz von Paula, das er für die Kirche San Salvator in Fuligno, und das Altarbild des hl. Joseph, das er für S. Maria della Minerva in Assisi lieferte, sind beides Jugendarbeiten, in denen Appiani noch vollkommen von der Manier dieses Lehrers beherrscht erscheint. Francesco Mancini machte Trevisani den talentvollen Jüngling abwendig und übernahm dann selbst dessen Leitung. Tiefer Schmerz über den Tod seiner Frau verleidete Appiani die Heimat; er ging nach Perugia. Hier malte er das Bildniss des Monsignore Imperiali, des Gouverneurs der Provinz, das allgemeinen Beifall fand. Bald darauf verschaffte ihm »Der Tod des hl. Domenikus«, den er im Auftrage Benedikt XIII. für S. Sisto vecchio in Rom ausführte, die grosse goldene Medaille. Am 2. Dez. 1773 erhielt er das Bürgerrecht von Perugia. Für diese Stadt hat er die meisten seiner zahlreichen Werke gemalt. Für die Kirche S. Pietro malte er das Altarbild des Pietro Abate, sowie eine hl. Scholastika, den Propheten Hosea in einer Lünette und an der Decke der Sakramentskapelle Die Himmelfahrt Mariä (das Ornamentale und Architektonische ist von Pietro Caratoli). Im Dom entwarf Domenico Sergardi 1766 die Ornamente und Appiani die Figuren des Chores. Die Kuppel von S. Francesco schmückte er um 1784 mit den vier Kardinaltugenden und den theologischen Tugenden, während Girolamo Perugini die Ornamente ausführte. Für die Kirche dell' Eremita in Massaccio lieferte er 1786 einen S. Lorenzo: das letzte datirte Werk von seiner Hand. Mancherlei von ihm besitzt S. Maria degli Angeli unterhalb Assisi; in Città di Castello sind von ihm die Malereien der Kirche delle Monache rimurate gemacht. Die nicht datirten Peruginer Arbeiten sind in der Kürze folgende:

In S. Maria Màddalena: die Hoffnung und der Glaube in den Lünetten.

In B. Calomba alle Figuren, während die Ornamente von Paolo Brizi sind.

In S. Maria della Misericordia: Die Madonna sitzend mit dem Christkind und den hh. Carlo Borromeo und Papst Silvestro kniend. Tafelbild.)

In S. Lucia: die Fresken.

In der Confraternità di Sant' Agostino: In der Mitte der Decke der Heilige sich gegen das symbolische Bild der Ketzerei erhebend und andere Figuren (die Ornamente von Pietro Caratoli).

In S. Fiorenzo: der hl. Giuliano Falconieri (Altarbild), das Porträt des P. Rancati über der Klosterthür und die Historien in dem Refektorium.

In S. Antonio Abbate sind die Ornamente von Nicc. Giuli, die Figuren von Appiani.

In S. Tommaso: Die Madonna del rosario (Altarbild).

In S. Maria Nuova: Mariä Empfängniss mit Heiligen und S. Pelegrino. Beides Altarbilder.

In S. Giorgio: Der hl. Georg tödtet den Drachen.

In der Chiesa Nuova: Die Figuren an der Decke des Schiffes, von ansprechendem Kolorit, allein schwerfällig in der Komposition, namentlich weil die Frauengestalt aus der Offenbarung viel zu gross ist. An der Decke der Sakristei der Erzengel Michael.

Im Palazzo pubblico, im Zimmer der Porträts berühmter Perugianer, malte Paolo Brizi die Ornamente und Appiani die Figuren.

Appiani starb am 2. März 1792. Der Gelehrte Annibale Mariotti verfasste seine Grabschrift.

Franciscus Appianus
Domo Ancona
Incola Perusinus
Qui a prima aetate pingendi artem
Sub Francisco Trevisano et Francisco Mancino edoctus
Tantos in ea progressus fecit
Ut inter eximios sui temporis pictores
Brevi adnumerari meruerit
Cuius praeclara opera
Udo illitis coloribus
Aut linteo picta suspiciant
Roma Picenum Umbria Perugia
Quae constanti manu ad supremos usque vitae dies
Artem affabre
Admiranda est
Vir frugi honestus comes religiosus integer
Vixit annos LXXXVIII P. M. D. V
Decessit placidissimo vitae exitu
VI non. Martii MDCCXCII
Hospiti honorificentissimo amico optimo praeceptori
Benemerenti
Perusini aliquot cives
XX ab ob. diebus
In ecclesia paroch. S. Angeli p. e. in qua conditus est
Pietatis causa
Justa persolvunt.
Senex meritissime vale in pace.

s. Ricci, Memorie storiche della Marca di Ancona. II. 392. 415—417. 438. 439. — Orsini, Guida al forestiere della città di Perugia, an vielen Stellen. — Descrizione delle Pitture di S. Pietro di Perugia. Perugia 1774. pp. 25. 51. 60. — Lanzi, Storia pitt. II. 275 (Ausg. 1815). — Zani, Encicl. — Rossi Scotti, Guida di Perugia. p. 63.

Jansen.

Appiani. Joseph (Giuseppe) Appiani, Maler aus dem Mailändischen. Er kam um die Mitte des 18. Jahrh. nach Deutschland und malte in der berühmten oberfränkischen Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen zu Frankenthal bei Lichtenfels in Oel und Fresko: 1) Das Altarblatt die Himmelfahrt Mariä, 2) Die Nebenaltarblätter mit den Heiligen des Cistercienserordens Bernhard und Malachias, 3) Die Geburt Christi an der Decke des grossen Chors, 14) Die ganze Kuppel, die vierzehn Heiligen in der Glorie vorstellend,

5) Die Anbetung der hl. drei Könige, 6) Die beiden Deckgemälde über dèn beiden Seitenaltären, wovon das eine den Traum Jacob's mit der Leiter, das andere die Geschichte Mosis mit dem brennenden Dornbusche versinnlicht, 7) Alle Seitengemälde über den Decken der beiden Nebenthüren. M. J. v. Reider urtheilt in Jäck's Pantheon über diese Malereien: »Seine Gemälde geben Proben von sinnreicher Arbeit ohne Würde, die Stellung der Figuren ist ohne Ausdruck und übertrieben, seine Komposition geschmacklos und durch auffallende Leere kenntlich, sein Kolorit ohne Harmonie, bunt, unwahr und hart, seine Zeichnung kühn und unrichtig. — — Seine Figuren sind ganz nach dem Rocaillegeschmack der Franzosen geformt. Seine Farben sind sehr grell — —«. Er arbeitète einige Zeit am nassauischen Hofe zu Saarbrücken und bemalte das Gewölbe der Jesuitenkirche daselbst. Um 1760 war er zu Meersburg, der Residenz des Bischofs von Konstanz thätig. Später erhielt er die Würde eines kurmainzischen Hofmalers. Nach einer Füssli zugegangenen Notiz soll er im J. 1786 (Jäck sagt »angeblich vor 1786«) zu Mainz gestorben sein und der von ihm ausgemalten St. Ignatiuskirche daselbst 14000 Gulden vermacht haben; Füssli hatte ihn zuerst als mailändischen Hofmaler bezeichnet, nahm dies aber wieder selbst zurück, da er ihn mit Andrea Appiani verwechselt hatte.

a) Von ihm radirt:

1) Vier Genien auf Gewölk. Josephus Appianus invenit et sculpsit Mog. Fol.
2) Pallas sitzend, dabei ein Genius mit offenem Buche. Appiani fecit. 8. Wird auch Andrea A. zugeschrieben.

b) Nach ihm gestochen:

1) Die 14 Heiligen in Wolken, unten der Prospekt der Kirche von Vierzehnheiligen und in der Einfassung herum die vier Erscheinungen, welche die Wallfahrt und den Bau der Kirche veranlassten. 1 Bl. Gest. von J. Klauber nach Zeichnungen des Appiani. gr. Fol.
2) 19 Bll. Ansicht der Kirche, die vier Erscheinungen und die vierzehn Heiligen. Gest. von G. Lichtensteger nach Appiani's Zeichnungen in A. Bayer's oder Beier's Wunderthätigem Frankenthal. Bamberg 1772. 8.
3) Madonna, Halbfigur, hält das schlafende Kind. IO: APPIANI: INVE: et: DELIN: MOG: W: C: RÜCKER: SCULP: Gest. von Wilhelm Christian Rücker. 4.

s. Zani, Encicl. — Jäck, Pantheon der Literaten und Künstler Bamberg's. 1821. p. 9. — Jäck, Frankenthal und Langheim. Nürnberg 1826. p. 24. — Füssli, Künstlerlexikon.

W. Schmidt.

Appiani. Giuseppe Appiani, Maler, geb. nach Zani 1754 zu Vaprio im Mailändischen, kam als Kind nach Monza, wo er unter dem mittelmässigen Maler Gio. Maria Gariboldi studirte. Mit 20 Jahren ging er nach Mailand in die Schule des D. Giorgi, dann des Traballesi; deshalb ist Boni's Angabe des Geburtsjahres 1740 unglaubhaft, da er dann etwa mit 35 Jahren Traballesi's Schule hätte besuchen müssen, der erst in den siebziger Jahren nach Mailand kam. Seine ersten Arbeiten in Oel und Fresko liessen nach Boni viel erwarten, er wandte sich jedoch dem Restauriren zu, weshalb er wenig zum Selbsterfinden und Malen kam. Die ihm anvertrauten Bilder soll er nicht verdorben haben, da er ein tiefer Kenner der ältern Maler, besonders der Lombarden, gewesen sei. Er starb in Mailand 1812.

Ein Studienkopf in der Brera zu Mailand von »Giuseppe Appiani« ist wol von unserem Meister. Doch könnte auch der vorige in Betracht kommen.

s. Zani, Encicl. — Boni, Biografia degli Artisti.

W. Schmidt.

Appiani. Andrea Appiani, einer der angesehensten italienischen Maler der Neuzeit, geb. 23. März 1754, † in Mailand 8. Novbr. 1817. Man glaubte, er sei von Bosisio (im Gebiete der Brianza) gebürtig, da sich der angesehene Dichter Parini (geb. zu Bosisio) seinen Landsmann nannte und A. selber sich gerne in demselben Sinne aussprach. Allein dies ist nur soweit richtig, als seine Familie (arm, aber von altem Adel) von Bosisio herstammte. Er selber ist unzweifelhaft in Mailand geboren, da er in der ehemaligen Pfarrkirche S. Carpofaro (bei der Porta Comasina), wie das Kirchenbuch auswies, getauft worden. Nachdem er zuerst eine Zeitlang in der Schule des De-Giorgi, eines sehr mittelmässigen Malers, gewesen, begab er sich, da er bei diesem nicht weiter kam, unter die Leitung des Prof. Giudici. Allein auch die Unterweisung, welche er hier empfing, befriedigte ihn nicht. Die Malerei war damals in Mailand (wie auch sonst in Italien) in einer Manier befangen, in der die Darstellungsweise des Pietro da Cortona durch seine Nachfolger nur abgeschwächt und noch mehr entartet war. A. hatte der Natur seines Talentes gemäss ein anderes Ziel im Auge; er gehörte mit zu den jüngern Meistern, welche eine Erneuerung der Kunst anstrebten, und folgte der Anregung, welche in dieser Beziehung die Batoni, Mengs, Benefiale und Albertolli gegeben hatten. Ihm war es also besonders um das Studium der Antike und nach den grossen Meistern zu thun. Daher gab er bald auch die Dekorations-Malerei auf, der er sich zuerst zum Erwerb seines Unterhaltes gewidmet hatte. Nachdem er noch in Mailand viel nach antiken Bildwerken gezeichnet, begab er sich auf Reisen nach Bologna, Parma, Modena und Florenz; nach den Studien, die er hier machte, bildete er sich selbständig weiter aus, ohne an irgend einen Lehrer oder an ein bestimmtes Vorbild sich einseitig anzuschliessen. Etwas später ging er auch, und zwar wiederholt, nach Rom. Denn ganz besonders war er bemüht, in den Geist und in die

Technik der Rafael'schen Fresken einzudringen. Und in der That gelang es ihm so, sich zum ersten Freskomaler seiner Zeit aufzuschwingen.

Die erste Frucht jener Studien nach seiner Rückkehr war eine Altartafel mit der Vermälung der Maria für die Pfarrkirche von Oggiono. Bald darauf malte er mit Giuliano Traballesi, der damals, Professor an der Akademie zu Mailand, für den ersten Freskomaler namentlich von Relief-Darstellungen galt, im Hause des Marchese Busca, gemeinschaftlich und um die Wette, wobei er es dem älteren Meister fast gleich that und mit ihm befreundet wurde. Zu jener Zeit war auch Martin Knoller in Mailand ein angesehener und vielbeschäftigter Künstler; mit ihm und Traballesi zusammen führte A. dann, begünstigt vom Erzherzog Ferdinand, in der königl. Villa von Monza (s. Stiche No. 9) Freskomalereien aus. Von seiner Hand sind die Darstellungen aus dem Leben der Psyche. In jene Zeit fällt auch ein Gemälde des Herkules am Kreuzwege, das Parini den Werken von Batoni und Mengs gleichstellt. Durch diese Arbeiten zu Ruf und Ansehen gelangt, erhielt er 1792 den Auftrag, die Kuppel von S. Maria presso S. Celso auszumalen. Doch kam er erst einige Jahre später zur Ausführung, und ging nun erst im J. 1795 nach Rom, um sich zu dieser Arbeit gründlich vorzubereiten. Auf dieser Reise berührte er wieder Parma, und hier war es, wo auf ihn die Gemälde des Correggio, seinem eigenen Briefe an Albertolli zufolge, den grössten Eindruck machten. Er war von Haus aus besonders angelegt zur Darstellung des Anmutigen und Gefälligen; Correggio's Vorbild bestärkte ihn in dieser Richtung, durch die er später den Beinamen des »Malers der Grazien« erhielt. Mit den 1797 vollendeten Fresken in S. Maria hatte er grossen Erfolg; sie gehören zu seinen besten Werken, und die Evangelisten und Kirchenväter in der Kuppel sind noch heute bemerkenswerth.

Andere um diese Zeit entstandenen Bilder sind: hl. Margaretha, Almosen spendend, für den Marchese Litta und ein Fresko im Hause Masserati, Venus, umspielt von Amoretten. In die J. 1796 bis 1797 fallen auch eine Anzahl Bildnisse angesehener Mailänder Personen, wie er denn überhaupt viele Porträts zu malen hatte, obwol er im Treffen nicht glücklich war (s. Stiche No. 22—26). Sein Talent war auf das Charakteristische, auf kräftige Individualisirung nicht angelegt. Allein man wird aus jener Zeit wenige Bildnisse finden, welche namentlich in der Eleganz der Auffassung und des Vortrags, sowie in der klaren Färbung die seinigen erreichen. Später malte er wiederholt Bildnisse des Kaisers Napoleon (s. Stiche No. 15—21), des Vizekönigs von Italien und anderer Glieder der Familie und des Hofes. — In das J. 1800 fällt ein bezeichnendes Bild für den Fürst Cobenzl, Rinaldo in den Gärten der Armida, wobei A. die Bildnisse seiner beiden Söhne anbrachte; etwas später Fresken mit der Geschichte des Apollo beim Grafen San Nazzaro, die bei einer Revolution zerstört wurden, von denen aber Reste in der Akademie zu Mailand aufbewahrt sind.

Schon damals wurde A. zu den ersten Künstlern seiner Zeit gerechnet, und bald fielen ihm die ehrenvollsten Auszeichnungen zu. Seine Mitbürger hatten ihn zu Ehrenstellen berufen, wie er denn 1797 zum Mitglied des gesetzgebenden Rathes der cisalpinischen Republik ernannt wurde. Insbesondere aber schätzte und begünstigte der Kaiser Napoleon den Meister. Schon bei seinem ersten Aufenthalte in Italien hatte er ihn bevorzugt; nun erhob er ihn zu seinem Hofmaler, machte ihn zum Mitglied des Instituts der Künste und Wissenschaften für Italien, ertheilte ihm die Orden der Ehrenlegion und der eisernen Krone und setzte ihm einen ansehnlichen Jahresgehalt aus. Zugleich hatte der Künstler für den Kaiser grosse Aufträge auszuführen, namentlich den königl. Palast zu Mailand mit Fresken auszumalen, welche natürlich die Napoleonischen Thaten und Siege zu verherrlichen hatten. Diese Malereien stellen dar: im Thronsaale den Eroberer auf goldenem Throne mit der Weltkugel und dem Szepter nebst den allegorischen Figuren der Gerechtigkeit, der Macht, der Klugheit und der Mässigkeit, im Fries Basreliefs in Helldunkel (sogen. Camayeux), welche die Grossthaten des Kaisers schildern; in einem zweiten Saale Minerva, welche der Geschichte einen Schild übergibt, worauf wieder die grossen Ereignisse des Kaiserreiches verzeichnet sind; dabei in den vier Schildbögen die vier Weltgegenden, welche staunend diesem Akte beiwohnen; im runden Saale den Frieden, der unter dem Schutze Napoleon's zur Erde herabsteigt (s. Stiche No. 11). Die Fresken an der Decke des vierten Saales sollte A. nicht vollenden. Mitten in der Arbeit traf ihn am 28. April 1813 ein Schlagfluss, der ihn fortan lähmte (zu Ende geführt wurden jene Malereien von Hayez und Palagi).

So glänzend bisher seine Laufbahn gewesen war, so traurig war nun der Rest seines Lebens. Von einer Thätigkeit konnte nicht mehr die Rede sein, und bald traf ihn auch noch das Unglück, dass ihm mit der Absetzung des Kaisers sein Jahresgehalt entzogen wurde. Um für seinen Unterhalt zu sorgen, musste er alle seine Zeichnungen und Studien verkaufen. Endlich machte ein zweiter Schlagfluss im J. 1817 diesem trostlosen Leben ein Ende.

Die Malereien aber, welche er in den J. 1808 bis 1812 in dem Palaste zu Mailand ausführte, zeigen, was der Künstler zu leisten vermochte. Sie zeichnen sich durch einfache Grösse der Komposition, Verständniss der Form, Anmut der Bewegungen und eine helle gesunde Färbung aus. Die Kartons zu diesen Fresken (welche 1850 in Paris zum Verkaufe ausgeboten waren) überraschten durch den ungewöhnlichen Adel der

Auffassung, die Reinheit der Zeichnung und die meisterliche Freiheit der Behandlung, worin sie den Kartons eines Annibale Caracci wenig nachgaben (*Notiz von Mündler*). A. hat das nicht geringe Verdienst, sich in diesen Werken, wie überhaupt, von der damals allgemein herrschenden Nachahmung der Antike und dem theatralischen Wesen der David'schen Schule freigehalten zu haben, während er doch von der Manier des Rokoko sich losgesagt hatte. Andererseits lässt sich freilich nicht leugnen, dass es seiner Malerei an Charakter und an Kraft des Ausdrucks gebrach, und dass die Anmut seiner Gestalten leicht in's Flaue und Unbedeutende fiel.

Von seinen Werken erwähnen wir noch: Venus, den Amor liebkosend (ausgestellt im Salon von 1808, später in der Sammlung Sommariva, mit dieser 1839 verkauft; s. Stiche No. 5 u. 6); Napoleon auf dem Throne zwischen den allegorischen Figuren des Sieges und des Friedens (in der Galerie Leuchtenberg zu St. Petersburg); Juno von den Grazien geschmückt; Zorn des Achilles (eine Zeitlang in der Sammlung Sommariva); Begegnung Jakob's mit der Rachel für die Kirche von Alzano (s. Stiche No. 1—3); Napoleon lässt bei der Insel Lobau eine Brücke über die Donau schlagen (in der Galerie von Versailles); Parnass in Fresko in der königl. Villa von Mailand (gehört zu den letzten Werken des Künstlers).

Zu seinen Schülern gehören: Antonio de' Antoni, später Konservator der Brera zu Mailand; Carlo Prajer, Direktor der Akademie von Carrara; Angelo Monticelli; Bellati.

Monographien: (L. Lamberti) Descrizione dei dipinti a buon fresco eseguiti dal Cav. A. Appiani, nella Sala del Trono del Real Palazzo di Milano. Milano 1816. — Allocuzione di Giovanni Berchet nei funerali del pittore A. Appiani, celebrati nella chiesa della Passione il giorno 10. Nov. 1817. Milano 1817. — Giuseppe Longhi, Elogio storico di A. Appiani. Milano 1826. — Fumagalli, Elogio del Cav. A. Appiani, Discorso. Milano 1835. In den Atti dell' Accademia delle Belle Arti in Milano. — Giuseppe Beretta, Le Opere di A. Appiani. Mit Bildniss. Milano 1848.

s. Serie di Vite e Ritratti dei famosi personaggi degli ultimi tempi. Milano 1818. — Louis Bossi, Guide des étrangers à Milan et dans les environs de cette ville. Milan 1819. — Ant. Caimi, Delle Arti del disegno et degli artisti nelle provincie di Lombardia dal 1777 al 1862. Milano 1862.

Notizen von D. Martelli.

Bildnisse des Künstlers:

1) Andreas Appiani R. Pictor insignis. Relief, Büste in Rund. Pietro Anderloni dis° e incise. Agli Amatori delle belle Arti L'Effigie del Pittore delle Grazie L'Incisore ammiratore D. D. D. Deposto alla Biblioª. Reale Milano 1811. 4.
2) Selbstbildniss in den Uffizien zu Florenz. G. Magonio dis. e inc. Fol. In: Galerie de Florence. No. 235.

a) Von ihm lithographirt und radirt:

1) Kopf eines Jünglings in breiter Kreidemanier. 4.
2) Kopf eines Kindes. Desgl. 4.
3) Leicht bekleidetes Mädchen (Pandora?), sitzend und mit abgewendetem Kopf, eine Büchse öffnend, aus welcher Rauch aufsteigt. Desgl. Fol.
4) Pallas sitzend, bei ihr ein Genius. Appiani fecit. 8. Radirt.
   Wird auch dem Joseph Appiani zugeschrieben.

b) Nach ihm gestochen:

1) Jakob trifft Rahel am Brunnen. Jacob venit in terram etc. Andrea Appiani dipinse 1811. Giovita Garavaglia dis. ed inc. Paris 1830. Imp. Fol. Das Bild ist in der Pfarrkirche von Alzano maggiore bei Bergamo.
2) —— Dass. Gest. von F. Citterio. kl. Fol. Aquatinta.
3) —— Dass. Lithogr. von Reinick. qu. 4.
4) Christus und die Jünger in Emaus. Gest. von Jac. Bernardi. gr. qu. Fol.
5) Venus unter einem Baum sitzend liebkost den Amor. Il Cav. Andrea Appiani dipinse. Michele Bisi disegnò ed incise. Der Stich im J. 1822 von der Mailänder Akademie prämiirt, 1823 veröffentlicht. Aus der Galerie des Grafen Sommariva. Roy. Fol.
6) —— Dass. Gest. von Fr. Bartolozzi.
7) Raub der Europa. Gest. von P. Caronni. 1828. Fol.
8) Amor mit der Fackel von einem Mädchen geführt. Gest. von P. Caronni. gr. roy. Fol.
9) Apoteosi di Psiche. Nach dem Freskogemälde im Palast von Monza. Gest. von Gius. Beretta. Rund. gr. Fol.
10) Romolo e Tazio. Gius. Marri del. Michele Bisi inc. qu. Fol.
11) Die Grossthaten Napoleón's. 32 Bll. Fastes de Napoléon. Gest. von G. Rosaspina, G. Longhi, M. Bisi, G. Benaglia, Gandolfi. Nach den Fresken Appiani's in Clairobscur im k. Palaste zu Mailand. Erschien vollständig erst um 1822 oder 1823. Friesförmig. Fol.
12) Die Freiheit im Gespräche mit einem Jüngling. Allegorie. Gest. von G. Mercoli. qu. 4.
13) Monument auf Joseph II. Kaiser von Deutschland. Gest. von G. Mercoli. kl. qu. 4.
14) Napoleon I. als General Bonaparte. Halbfig., Oval. An 6=1798. Gest. von P. M. Alix. Fol.
15) Napoleon als Erster Konsul. Halbfig. Oval. Gest. von P. M. Alix. An 11=1803. Fol.
16) Napoleon, ebenso. Gest. von P. M. Alix. Oval. 12.
17) Buonaparte first Consul of France etc. Ganze Figur. Er diktirt einem geflügelten Genius die Namen seiner Siege. Hinten Erstürmung der Brücke von Lodi. Geschabt von J. B. Smith. Publ. 25. Januar 1800. gr. Fol.
18) Napoleon als General. Halbfig. A. Appiani pinxᵗ. F. Bartolozzi. R. A. sculpᵗ. After an original Picture painted from life by A. Appiani at Milan. London, Published — June 10. 1802 — Fol.
19) Napoleon als General. Gest. von Moret. Fol.

20) Napoleon als General. Oval. Gest. von J. E. Tieiker. Fol.
21) Napoleon als König von Italien. Brustb. Gest. von Muxel, in dessen Gemäldesammlung des Herzogs von Leuchtenberg. 4.
22) Napoleon I. auf dem Thron, neben sich die Göttin des Siegs; die Göttin des Ruhmes schreitet auf beide zu. Bez. Appiani 1806. Gest. von Dems. in demselben Werke. qu. 4.
23) Ant. Canova Scultore. Brustb. J. Rosaspina dis. e inc. Mit der Adr. von Bettalii. kl. Fol.
24) Casti, Dramatiker 1721—1803. Gest. von Tavernier. 4.
25) —— Ders. Gest. von A. Tardieu. 8.
26) Lamberti. A. Appiani dis. F. Rosaspina inc. Fol.
27) V. Monti, dram. Dichter 1733—1828. Gest. von P. Beceni. Fol.
28) Le opere di A. Appiani pubbl. da M. Bisi. Stiche von M. Bisi, A. Gajani, G. Marri. Mit Text. Milano 1822. Fol.

W. Schmidt.

Appiani. Andrea Appiani, der jüngere, Maler, geb. 1817 einige Tage nach dem Tode seines Grossoheims, dessen Namen er erbte und in dessen Bahn er eintreten sollte, ohne sich zu gleicher Höhe der Kunst zu erheben, † 18. Dez. 1865. Noch jung, wurde er nach Rom geschickt und dort an den Maler Minardi empfohlen. Ganz in dessen Art war sein erstes Preisbild gehalten. Konradin von Schwaben, der vom Schafott aus seinen Handschuh dem Volke zuwirft, damit es der Rache gedenke. Zwei Jahre später erhielt er gleichfalls den von der Akademie gestifteten Preis mit dem Bilde: Moses' Rettung aus dem Wasser. Doch änderte er damals seine Kunstweise. Er begab sich unter die Leitung des Malers Franz Hayez und nahm dessen Art bisweilen bis zur Täuschung an, ohne ihm jedoch es gleich zu thun. A. war kein fruchtbarer Maler, aber durch eine gewisse Ausdauer bei der Arbeit brachte er einige Werke zu Stande, die nicht ohne Verdienst sind. Mit Ausnahme der Fresken für die Kirche von Bolbeno in Tirol sind es durchweg Oelgemälde mit biblischen und historischen Darstellungen, stets mit wenig Figuren, und öfters nur Halbfiguren und Bildnisse. Zu den ersteren gehören Ruth und Booz für den Kaiser von Oesterreich, Laura und Petrarca (1852) für den Grafen Giulio Littà, Gioconda (1852) für Galeazzo Monno, Laban und Jakob für Uboldi, »La povera Maria« (1859) für den König von Italien.

G. Mongeri.

Appiano, s. Niccolò **Appiani.**

Appier. Jean Appier Hanzelet (Jean, ist der Vorname, nicht Augustin, wie meistens angegeben ist, weil man die zwei Kursive *I. A.*, die vielfach mit dem Anfangsbuchstaben des Namens Hanzelet verbunden sind, irrig für ein A gehalten und als Augustin gedeutet hat), Kupferstecher und Radirer aus Lothringen, in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. Der Mitarbeiter seiner ersten Schrift über Feuerwerkerkunst (S. No. 4), der Chirurg und Mathematiker François Thybourel, meldet uns in der Widmung an den Herzog Heinrich II. von Lothringen: um eine Sammlung von Kriegsmaschinen und Feuerwerkereien zu besorgen, habe er die Hydrotherapeutik aufgegeben und sich mit Jean Happier, genannt Hanzelet, verbunden, wegen seiner seltenen Eigenschaften und seines verständigen Urtheils, die er von seinem seligen Vater, Ingenieur in Diensten des verstorbenen Herzogs, an sich behalte. Der Künstler selbst nennt sich auf seinen Kupferstichen und in seinen Schriften: Jean Appier, Jean Appier Hanzelet und Hanzelet Lorrain. Basan lässt ihn zu Toul um 1609 auf die Welt kommen, — eine Nachricht, wovon das Datum jedenfalls unrichtig ist; denn ein von dem Künstler gestochenes Porträt trägt die Jahrzahl 1610. Toul kann seine Geburtsstadt sein, obgleich auch diese Angabe zweifelhaft und bloss aus dem Umstande abstrahirt scheint, dass er das Titelkupfer (No 5) zu einem in Toul gedruckten Gebetbuch verfertigte. In der mit François Thybourel gemeinschaftlich veröffentlichten Schrift folgt auf die schon erwähnte Widmung ein Sonett an »Herrn Hanzelet, herzogl. lothringischen Hofkupferstecher an der berühmten Universität von Pont-à-Mousson«; er war demnach, wenn auch nicht aus dieser Stadt gebürtig, wenigstens daselbst ansässig, und ein lothringischer Lokalschriftsteller berichtet, dass Hanzelet daselbst auch das Buchdruckergeschäft 1624—1628 betrieb.

Seine Kupferstecherthätigkeit können wir von 1610 bis 1630 verfolgen. Er arbeitete in Callot's erster Manier, und war vermutlich mit diesem, mit Claude Deruet, Bellange und mehreren anderen Lothringischen Künstlern Lehrling bei Claude Henriet, einem Maler aus Châlons an der Marne, der sich in Nancy angesiedelt hatte. Callot's Art zu stechen gelangte sehr früh zu grossem Ruf und Ansehen; es ist daher nicht zu verwundern, dass Hanzelet ihr zu folgen suchte, und dass er, aus derselben Schule wie Callot hervorgegangen, auch dieselbe Art zu zeichnen, die eben nicht die beste war, an sich hatte. In seiner Ausführung ist alles ziemlich flüchtig behandelt, sehr leicht radirt und wenig bearbeitet; obschon er die Nadel mit vieler Freiheit handhabt, sind jedoch seine Werke in allen Theilen, zumal in den Hintergründen, nicht so frei, dass sie Blättern aus Callot's späterer Zeit gleichgestellt oder damit verwechselt werden können. Hauptsächlich, scheint es, beschäftigte er sich Bücher mit Kupfern auszustatten; auch das Bildniss des Herrn von Haraucourt (No. 1) war, allem Anschein nach, ebenfalls als Titelkupfer zur Ausschmückung eines Buches bestimmt. In der ersten Auflage des Künstlerlexikons werden ihm drei Kupferstiche zugeschrieben: der hl. Franziskus, welchem Maria das Christuskind über-

reicht; derselbe Heilige, in einem Buche lesend, und eine angeblich sehr schöne hl. Familie; aber diese Blätter sind mir bis jetzt unbekannt. Ausser den oben erwähnten voll ausgeschriebenen Namen, bediente sich der Künstler bei der Bezeichnung seiner Bll. der latein. grossen Buchstaben I. A. auf folgende Art: I. A. fe.

IA fe. Nancey; A. fe.

Das aus den drei lateinischen Inizialen I. A. H. bestehende Zeichen AH welches Brulliot, I, No. 463 ihm beilegt, habe ich niemals allein als Monogramm, sondern immer mit dem Zusatz anzelet, d. h. als ganz ausgebildeten Eigennamen Hanzelet angetroffen. Basan spricht von unserem Künstler wie von einem schlechten Kupferstecher, der seine Kunst ausschliesslich in obszönen Darstellungen ausgeübt habe. Zwei Drittheile dieser Behauptung sind jedenfalls ungegründet. Hanzelet ist kein bedeutender Meister, aber auch kein Stümper, und die nachstehend beschriebenen Werke bezeugen, dass laszive Abbildungen nicht der alleinige Gegenstand seiner Arbeiten waren. Wie es überhaupt sich mit den ihm zur Last gelegten Obszönitäten verhält, weiss ich nicht zu sagen, weil dergleichen mit seinem Namen oder Monogramm bezeichnete Blätter mir nicht vorgekommen sind. Aus eigener Anschauung kenne ich von ihm folgende Werke.

1) Das Porträt des Elisée de Harancourt, Gouverneur's von Nancy, Brustbild, $^3/_4$ links, barhaupt, Harnisch und Feldbinde. In einem Oval mit franz. Umschrift. Unten, im Oval: Faict a Nancy par Jean Appier 1610. In den vier Ecken der Platte, Spruchbänder mit Devisen. Im Unterrande vier franz. Verse. — H. 156 mill.; Br. 116. — Nettes Blatt, mit der Radirnadel angelegt und mit dem Grabstichel beendigt. Das Machwerk ist sauberer und sorgfältiger als gewöhnlich. Bei den Abdrücken mit breitem Papierrand findet man das Wappen des Dargestellten von einer besonderen kleinen Platte abgedruckt.

2) Titeleinfassung mit architektonischer Verzierung. In der Mitte, auf einer Tafel: RELATION IOVRNALIERE DV VOYAGE DV LEVANT Fait et descrit PAR HAVT ET puissant Seigneur HENRY DE BEAVVAV . . . . Daneben stehen ein afrikanischer Schütze mit einfachem Handbogen und Pfeilen, und ein europäischer Landsknecht mit brennender Lunte in der Hand, und die Muskete auf der Schulter. Unten in einer Kartusche: A NANCY PAR Iacob Garnich, Imprimeur Juré de Son Altesse. 1615. (4.). Auf den Würfeln der daneben befindlichen Säulenfüsse ist an der einen Seite ein auf einem Elephant reitender Wilde und an der anderen Seite eine auf einem Nashorn sitzende Frau abgebildet. Unten, links: I. A.; rechts: Fe. der Verfasser der Reisebeschreibung widmete sein Buch dem Herzog Heinrich II. von Lothringen, dessen Wappen im Giebelfelde der Titelverzierung angebracht ist. Ausser dem Titelkupfer enthält der Quartband noch 49 kleinere Kupfer, welche die von dem Reisenden besuchten merkwürdigen Stätte und Plätze abbilden und in die 181 Seiten des Textes eingedruckt sind. Sämmtliche Platten sind radirt. Die 17. (Modon) ist bezeichnet: Appier fe. auf der 36. und 37. (Jerusalem und Riss von der Kirche des hl. Grabes) findet man die beiden letzten aus den Inizialen I. A. bestehenden Zeichen, wie sie oben nachgebildet sind.

3) Titelkupfer. In der Mitte, ein Triumphbogen bäurischer Art, in Form von Grottenwerk; oben auf der Attika sitzt die Fama; sie bläst die Trompete und hält in der Rechten eine andere Trompete mit einem Fähnchen, worauf das Wappen der lothringischen Adelsfamilie von Harancourt abgebildet ist. Unten dem Bogen, auf der Spitze eines Felsenstücks, ist ein Adlernest mit drei flüggen Jungen, deren ächte Abstammung der alte Adler damit probirt, dass er die junge Brut gerade in die Sonne blicken lässt; oben darüber ein Spruchband mit der Inschrift: NEI NON DEGENERANT. Zu beiden Seiten des Bogens, in den Pfeilernischen, zwei allegorische Standbilder; sechs andere allegorische Figuren stehen und sitzen links und rechts auf Fussgestellen. Unten, in der Mitte, steht geschrieben:

Hanzelet fecit 1617.

Im Hintergrunde, eine Gebirgslandschaft, von einem Flusse durchströmt. qu. Fol. Grabstichelblatt; ich sah davon nur einen stark beschnittenen Abdruck.

4) RECVEIL de plusieurs machines Militaires et feux Artificiels pour la Guerre et Recreation . . . . De la diligence de FRANC. THYBOVREL Maistre Chirurgien, et de IEAN APPIER dit Hanzelet Calcogr. AV PONT-A-MOVSSON PAR charles Marchant Imprimeur S. A. 1620. kl. 4.

Dieser Titel ist mit einer architektonischen Verzierung eingefasst. Auf jeder Seite erheben sich zwei Säulen, deren Schäfte aus Mörsern und Kanonenläufen gebildet sind; in den Säulenweiten stehen zwei wunderlich gekleidete und behelmte Krieger. Ueber dem Titel, das herzoglich lothringische Wappen, von zwei Adlern gehalten. Mitten oben, in einer Nische, sitzt auf einer Waffentrophäe ein gepanzerter Ritter; links und rechts daneben sind Fässer mit Kanonenkugeln, zwischen den Fässern eine Kanone auf ihrer Lafette, und darüber Speere und Standarten. Ausser dieser grösseren Radirung enthält das Werk noch 100 kleinere Kupfer mit Abbildungen von allerlei militärischen Geräthschaften, Kunstfeuerwerken und anderen Erfindungen für Kriegführung und Be-

instigung. Diese kleineren ebenfalls radirten Blätter sind in den Text mit eingedruckt und mit arabischen Ziffern von 1 bis 100 numerirt. Von den Platten führt beinahe die Hälfte (48) den Namen des Künstlers, auf folgende Art geschrieben: *Hanzelet*

Das Werk ist in fünf Büchern abgetheilt; jedes Buch hat einen besondern Titel und eine Dedikation an einen besondern adeligen Herrn, dessen radirtes Wappen sich auf dem Titel befindet. Den Schluss macht die Methode pour escrire osccultement à son amy par l'alphabet de Thrithemius, ebenfalls mit eigenem Titel und dem radirten Wappen des adeligen Gönners, welchem dieser Anhang dedizirt ist.

5) MISSALE ROMANVM. Dieser Titel ist geschrieben an einem Piedestal, worauf die römisch-katholische Kirche sitzt; zu beiden Seiten des Piedestals stehen die Apostel Petrus und Paulus. Unten, eine Kartusche mit der Inschrift: TVLLI-LEVCORVM, apud Simonem S. Martellum, et Simonem Belgrand, Typograph. Tullen. 1621. — Dieses Titelkupfer ist eine geradseitige, sehr genaue und leidliche Kopie von demjenigen, welches Theodor Galle in Belgien nach der Zeichnung von Rubens für das Breviarium Romanum ausgeführt hat; nur mit dem Unterschiede, dass der Kopist an die Stelle des unten auf dem Original befindlichen päpstlichen Wappens eine länglich geformte Kartusche setzte, in welcher der Druckort (Toul) und der Name des Druckers verzeichnet sind. Grabstichelblatt mit dem Namen des Künstlers, der hier eben so wie auf vielen Platten des vorhergehenden Werkes geschrieben ist. H. 340 mill.; br. 217.

6) Ein architektonisch verziertes Titelblatt. In der Mitte ein von Flammen umzüngeltes Oval, welches folgenden Titel enthält: LA PYROTECHNIE DE HANZELET LORRAIN . . . . AV PONT-A-MOVSSON PAR I. et Gasparel Bernard. 1630. (4.). An jeder Seite, zwei Säulen, gebildet aus Kanonenläufen, die mit Disteln (Nul ne si Frotte), lothringischen Kreuzen, Adlern u. s. w. verziert sind. Unter dem Titel, zwei Kanonen auf ihren Laffetten, kreuzweise gruppirt mit Pulverfässern und Kanonenkugeln. Die Säulen tragen ein Giebelfeld, das in der Mitte offen ist und auf einem Fussgestell das Wappen des Herzog's Karl's IV. von Lothringen, welchem das Werk gewidmet ist, erblicken lässt. Am Friese des Giebelfeldes, die Inschrift: MARTE ET ARTE. Auf den 264 Seiten dieses Quartbandes sind 133 Kupfer in den Text eingedruckt. Der Künstler benutzte dazu eine gewisse Anzal Platten, die schon bei dem von ihm zusammen mit François Thybourel herausgegebenen Werke gebraucht worden waren und theilweise die alten Zahlen- und Namenbezeichnungen behalten haben; die neu hinzugekommenen nicht numerirten Platten bilden jedoch bei weitem die Mehrzal, und unter den Blättern, welche Fest- und Freudenfeuer vorstellen, sind manche von wirklichem Interesse und Verdienst.

* Basan, I. 262. — Le Blanc, Manuel. II. p. 341. — Nagler, Monogr. III. No. 186 und 1787.

E. Koloff.

Appleton. J. W. Appleton, englischer Stahlstecher in der 1. Hälfte des 19. Jahrh.

A City of ancient Greece with the return of a victorious armament (Empfang eines zurückkehrenden Siegers). Engraved from the Original Picture, in the possession of Benjamin Hick, Esqr. of Bolton. Painted by W. Linton. Engraved by J. W. Appleton. gr. qu. Fol. In Finden's Royal Gallery of British Art. 11 Liefer. London (1838—44).

W. Schmidt.

Appold. Johann Leonhard Appold, Kupfer- und Stalstecher, geb. zu Dennenlohe bei Wassertrüdingen den 12. Okt. 1809, † zu Nürnberg den 5. Dez. 1858, war Schüler von Grünewald in Nürnberg. Er arbeitete besonders für Buchhändler, für Payne's Verlag in Leipzig, für den Triester Lloyd etc. In den von diesen Instituten herausgegebenen Galeriewerken findet man Bll. seiner Hand.

1) The Virgin enthroned. G. And A da Murano Pinx^nt. J. L. Appold Sculp^t. gr. 4. Zum Art-Journal 1870. p. 220.
2) Triktrakspieler. Nach A. van Ostade. gr. 4.
3) Ein junger Soldat kauft von einem Juden für seine Geliebte einen Halsschmuck. Nach Ferd. Piloty. qu. Fol. Für Payne's Kunstverein 1851. Stalstich.
   I. Vor aller Schr.
   II. Vor der Schr.
4) Brustb. eines bärtigen Greises. Nach G. Flinck (Rembrandt). Kopie nach G. F. Schmidt. gr. 4.
   I. Vor aller Schr.
   II. Vor der Schr.
5) Die schlafenden Kinder (im Walde). Nach Fr. Amerling's Gemälde in der Sammlung des Grafen von Beroldingen zu Wien. qu. 4. In Perger's Kunstschätzen Wien's.
6) Ungarische Fuhrleute. Nach J. A. Klein. 1853. Stalstich. 4.
7) 8 Bll. Köpfe und ganze Figuren mit verschiedenen Thieren. Stalradirungen nach Roos, Klein, Riedinger, J. S. Cooper, G. Mind. 4. qu. 4. 8. und qu. 8.
8) Maria, Königin von Hannover, zu Pferde. qu. 4.
9) Alfred, Fürst zu Windischgrätz, Jellachich und Radetzky auf Einem Bl. 4.
10) Götz von Berlichingen. Brustb. Oval. 4.
11) Tycho de Brahe, Gürtelbild. J. de Gheyn del. 1586. Fol. Kopie nach de Gheyn's Stich.
12) J. D. Burgschmiet, Bildhauer und Erzgiesser zu Nürnberg. Brustb. 4.
13) Heinrich Proch, Kapellmeister zu Wien. 4.
14) Eugène Sue, der französische Dichter. 4.
15) J. J. Winckelmann, der berühmte Archäolog. Kopie nach J. F. Bause. 4.
   I. Vor aller Schr.

W. Engelmann.

Karl Appold, Sohn des Vorigen, geb. zu Nürnberg den 25. Jan. 1839, lernte erst bei seinem Vater das Kupferstechen und besuchte dann 1865—66 die Münchener Akademie, um sich als Maler auszubilden. In Folge eines Augenleidens verliess er sie wieder und sah sich dadurch überhaupt von tieferen Studien zurückgehalten. Er

war nun als Illustrator und Zeichner für den Holzschnitt in allen Gebieten thätig. Neuerdings jedoch hat er sich speziell dem Genrefache gewidmet. Er lebt in München.

W. Schmidt.

Appollonio. Appollonio di Giovanni von Ripatranzone in der Mark Ancona, Holzschnitzer in der 2. Hälfte des 15. Jahrh. In Gemeinschaft mit Tommaso von Florenz hat er von 1467 bis 1471 die schönen Arbeiten im Chore der Unterkirche S. Francesco zu Assisi verfertigt. Nach Vollendung dieses Werkes wurde er mit 33 fiorini »prämiirt«. Was seine Leistung besonders auszeichnet, sind die Intarsien von Blumen und Früchten, die zu den ersten gehören, welche damals an die Stelle der bisher meist gebräuchlichen Architektur-Einlagen traten; sie haben Anmut und Naturwahrheit.

s. Ricci, Memorie storiche etc. di Ancona. I. 235. 240.

Jansen.

Appollonius. Appollonius (Appolonio), nach Vasari's Angabe ein griechischer Künstler im 13. Jahrh., der Andrea Tafi zu Venedig in der musivischen Malerei unterrichtet haben und von diesem bewogen worden sein soll, mit ihm nach Florenz zu gehen, wo sie gemeinschaftlich in der Tribune von S. Giovanni (Baptisterium) gearbeitet hätten. An der Existenz eines so genannten Künstlers ist nicht zu zweifeln; nach einer Handschrift in der Magliabecchiana zu Florenz (von Del Migliore) kommt ein Magister Apollonius pictor Florentinus in einem Vertrage von 1279 vor, und nach Urkunden, deren Richa gedenkt, ohne sie näher anzuführen, war ein solcher Meister wirklich im Baptisterium von Florenz beschäftigt. Allein dass Andrea Tafi von ihm in Venedig die musivische Arbeit erlernt haben soll, ist nicht anzunehmen (s. den Art. Andrea Tafi). Werke von Appollonius sind nicht nachzuweisen; sicher ist nicht von ihm das Kruzifix in der Kapelle des Campo Santo zu Pisa, das man ihm hat zuschreiben wollen, das aber ohne Zweifel zwischen 1150 und 90 zu setzen ist. Mit Recht wird überhaupt angezweifelt, dass er ein Grieche gewesen, und er ist wol zu den Florentiner Meistern des 13. Jahrh. zu zählen.

s. Vasari, ed. Le Monnier. I. 281. 288. — Richa, Chiese Fiorentine. V. XLII. — Rumohr, Italienische Forschungen. I. 355. — Crowe und Cavalcaselle, Gesch. der ital. Malerei (Jordan). I. 137. 162.

Crowe und Cavalcaselle.

Aprêt. Der Name d'Aprêt findet sich in Terwesten's Catalogus van Schilderyen etc., der die Fortsetzung der beiden Bände von G. Hoet bildet (pp. 291 u. 419). Daselbst sind einmal vier, ein andermal zwei grosse dekorative Bilder aufgeführt, bei denen die Figuren von Carlo Maratti, die Blumen von d'Aprêt, Dapret oder Daprêt sein sollten. Es ist hier, glauben wir, Franz Werner Tamm, genannt Dapper, von Hamburg gemeint, der sich eine Zeit lang in Rom aufhielt, wo Maratti einen grossen Theil seines Lebens zubrachte.

Alex. Pinchart.

Aprile. Francesco Aprile, Bildhauer aus Mailand, war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. in Rom beschäftigt.

Die Kirche Gesù e Maria im Corso besitzt mehrere Werke von seiner Hand, vor allen das marmorne Grabmonument der Familie Bolognetti mit Bildnissen und anderen Figuren. Eben dort hat er gemeinsam mit Michele Maglia, Domenico Guidi und Cavallini Statuen von Stuck in der Kapelle der Jungfrau Maria und des hl. Joseph gearbeitet. Mit Michele Anguier, mit Pietro Senese und Filippo Carrari verfertigte er die Stuckaturen der Hauptkapelle in der Kirche S. Giovanni de' Fiorentini. Sie stellen Jünglinge mit Medaillons dar. Aprile's letzte Schöpfung war die Marmorstatue der heiligen Anastasia für die Konfession der Kirche, welche ihren Namen trägt. Er starb während der Arbeit, die dann Ercole Ferrata vollendete.

s. Titi, Descr. delle Pitt. etc. in Roma 1763. pp. 382. 383. 424. 79.

Jansen.

Aprili. Anthonius Maria de Aprili, von Carona, Bildhauer in Genua, verfertigte laut Inschrift das Grabmal des 1519 verstorbenen Andelantad mayor von Andalusien, Don Pedro Enrique in Sevilla, das mit dem ähnlichen des Pace Gazin (s. diesen) aus der Karthause in die ehemalige Jesuiten-, jetzt Universitätskirche versetzt ist. Es besteht aus einem Sarkophage im reichsten Renaissancestil und drei Reliefs in der Nische, welche den Kalvarienberg, die Auferstehung Christi und die Erscheinung Christi vor Maria Magdalena darstellen. Die Arbeit ist eben so schön, aber die Ausschmückung etwas ruhiger als an dem Monumente des Gazin.

s. Passavant, Christl. Kunst in Spanien. p. 38.

U.

Apsel. Willem van Apsel, mystischer Schriftsteller und der älteste Kupferstecher der vlämischen Schule, sagt Hr. Goethals. Wenn für diese Behauptung, die J. Renouvier bereits bezweifelt, Beweise beigebracht werden könnten, so wäre die Thatsache äusserst interessant denn W. van Apsel muss um 1410 geb. sein, und er starb am 4. Aug. 1472 nach einem 40jährigen Klosterleben. Er stammte aus Breda von einem adeligen Geschlechte der Stadt und trat in das Karthäuserkloster der Kapelle U. L. Frau zu Hérinnes bei Enghien, nicht weit von Brüssel, nach drei Jahren (1462) wurde er Prior des Karthäuserklosters Val de Grâce bei Brügge. In dem Kloster von Hérinnes lebte seit 1456 der älteste Sohn des berühmten Malers Roger de la Pasture oder van der Weyden, Cornelius, der

1473 starb. Van Apsel war nach der Chronik des Klosters zu Hérinnes, die sein Zeitgenosse Arnold Beeltsens geschrieben, ein Mann von grossem Wissen und ein vortrefflicher Buchbinder (vir magnae scientiae et egregius librorum ligator); er arbeitete auch in Bronze und Holz (atque operarius in aere et lignis). Ein anderer Geschichtschreiber drückt sich über ihn aus: Man erzält, dass er einer der geschicktesten Handarbeiter gewesen sei und in der Kunst das Eisen zu schmieden, sowie in allen Handfertigkeiten sich ausgezeichnet habe (in exercitatione corporali exquisitissimus operarius scribitur extitisse, nempe in arte ligandi fabrilique superans universos, et quaecumque mittebat manum excellens et industrius habebatur). Hierbei handelt es sich also nicht von dem Holzschnitt und dem Kupferstich, wie Hr. Goethals in seinen Artikeln über W. van Apsel und Hendrjk van den Bogaerde, genannt de Pomerio, behauptet hatte; er legte diesen Meistern die Komposition des Speculum humanae salvationis etc. bei. Nichts desto weniger verdient unser Mönch in einem Künstlerlexikon einen Platz. Er hat auch verschiedene prosaische und poetische Werke in lateinischer Sprache hinterlassen.

Handschriftliche Quellen: Chronicon et Menologium domus capelle beate Virginis Marie ordinis carthusiensis juxta Angiam in Herne, compillatum et inchoatum anno 1314 et perductum ab Arnoldo Beeltsens ad annum 1489 (Manuscr. No. 13764 der burgundischen Bibliothek. Fol. 36). — G. de Wal, Collectaneum rerum gestarum et eventuum cartusiae Bruxellensis. I. 97. (Manuscr. No. 7043 der burg. Bibl.)

s. Dorlandus, Chronicon carthusiense. Köln 1608. p. 445. — Sweertius, Athenae Belgicae. Antwerpen 1628. p. 297. — Goethals, Lectures relatives à l'histoire des Sciences etc. en Belgique. I. 23. II. 64. 65. — J. Renouvier, Histoire de l'Origine et des Progrès de la Gravure dans les Pays-Bas et en Allemagne. p. 82.

Alex. Pinchart.

Apshoven. Apshoven, Malerfamilie von Antwerpen.

Ferdinand van Apshoven, Sohn eines gleichnamigen Vaters, getauft zu Antwerpen den 17. Mai 1576. Er trat im J. 1592—93 als Schüler in das Atelier des Adam van Noort und im J. 1596—97 als Freimeister in die St. Lukasgilde. Die Liggeren setzen für seinen Eintritt das J. 1595—96 an; dies ist aber ein Irrthum dadurch entstanden, dass man die Jahre 1592—93 und 1593—94 als ein einziges behandelte. Ferdinand war ohne Zweifel Historienmaler, wie sein Lehrer. Dass er Bildnisse malte, ersah ich aus der Genealogie der Familie meines Großvaters J. B. van der Straelen. Jan de Maerschalk, Nägelhändler, zalte nämlich seinem Oheim Ferdinand van Apshoven die Summe von 15 fl. 14 Stüber für das Bildniss von Thomas Courtois mit Einrechnung des Stoffes, worauf es gemalt war. Weder dies noch ein anderes Werk des Künstlers lassen sich noch nachweisen. Die Liggeren nennen 7 Schüler Apshoven's: 1. Jan Michielsen 1597—98, 2. Alaert du Gaugier 1601—2, 3. Jacob Jacopsen und 4. Gaspar Couvreur 1604—5, 5. Peeter Geerkens 1613—14, 6 Peeter Isak den 4. August 1617, 7. Hans van Wolschaeten 1620—21. Von diesen wurden Jan Michielsen Meister 1603—4, Couvreur 1609—1610 und van Wolschaeten 1632—33. Am 29. Aug. 1617 verheiratete sich Apshoven mit Eleonore Wyns, aus welcher Ehe 8 Kinder entsprangen. Eleonore Wyns starb zwischen dem 18. Sept. 1651 und dem 17. Sept. 1652, während die Gilderechnungen vom 18. Sept. 1654 bis zum 18. Sept. 1655 den Tod des Künstlers selbst vermelden.

Thomas (und nicht Theodor) van Apshoven, Sohn des vorigen, getauft zu Antwerpen den 30. Nov. 1622. Er war Schüler von D. Teniers d. J., doch steht er als solcher im Liggere nicht verzeichnet, eine Auslassung, die bei Meisterssöhnen häufig vorkommt. Im J. 1645—46 wurde er als Weinmeister aufgenommen. Im J. 1650—51 nahm er in seine Werkstätte Hendrik van Voren oder Voor (nicht Namen), der später nicht unter den Freimeistern vorkommt, und 1651—52 Hendrik van Erp oder Herp III. auf, der ein guter Interieurmaler wurde, zwar sonderbarer Weise nicht unter den Freimeistern eingeschrieben steht, aber doch nach der Rechnung vom 18. Sept. 1656 bis 30. Sept. 1657 Ferdinand Cabes zum Schüler hatte. Apshoven heiratete am 22. März 1645 Barbara Janssens, aus welcher Ehe vier Kinder hervorgingen. Den 24. Febr. 1652 leistete er den Eid als Fahnenträger der Bürgerwehr der 6. Abtheilung, und am 20. Dez. 1657 als Hauptmann der 8. Abtheilung. Der Tod des Künstlers muss zwischen den 18. Sept. 1664 und den Monat Juli 1665 fallen. Denn die Liggeren verzeichnen die Todtenschuld des Kapitäns van Apshoven zwischen dem 18. Sept. 1664 und dem 18. Sept. 1665, und sein Nachfolger in jener militärisehen Würde, der Maler Jan van Kessel, leistete den Eid am 24. Juli 1665. Jan van Kessel war zugleich sein Schwager, indem er seine Schwester Maria am 11. Juni 1647 geheiratet hatte.

Thomas van Apshoven malte ganz in der Weise des David Teniers, Bauern, Wachstuben, Raucher, Trinker etc., auch leblose Gegenstände. Nach *Mündler's handschriftl. Nachricht* sind »seine Werke in den Niederlanden, Deutschland und Frankreich nicht sehr selten und zeigen unverkennbar einen Nachahmer von Teniers, welcher freilich den Geist, die Schärfe der Zeichnung und die Frische und Kraft der Färbung desselben auch in seinen besten Bildern nicht erreicht«. Er kopirte öfter mit vielem Geschicke die Werke seines Vorbildes, indem er

den Hauptgedanken seines Bildes seinem Meister entlehnte und einige Abänderungen dazu fügte. So habe ich von ihm vier kleine Stücke, die vier Jahreszeiten, gesehen, welche einem Privatmann zu Antwerpen gehören. Sie erinnern stark an die Kompositionen von Teniers, die im J. 1749 im Besitze des Abts de Majinville waren und damals von P. L. Surugue gestochen wurden. Apshoven änderte die Haltung der Figuren, fügte da hinzu und nahm dort weg. Diese Bildchen zeichnen sich durch die Feinheit des Vortrags und ihren klaren und silbernen Ton aus. Eine andere Komposition von Teniers stellt einen alten Trinker und einen Genossen vor, der ein Papier in der Hand hält; sie ist von Fr. van den Steen gestochen. Hier veränderte Apshoven nicht die Haltung der Figuren, wol aber ihren Gesichtsausdruck und Anzug. Der Grund dieses Bildchens (in meinem Besitze) ist von einem leicht gelben Tone zur Rechten und stark beschattet zur Linken; zugleich ist es breit mit schöner Farbe und viel Wirkung ausgeführt. In Antwerpen 1868 wurde eine mit zalreichen Figuren geschmückte Wirthsstube verkauft, doch hatte es der Besitzer in seinem Katalog für einen David Teniers ausgegeben. Ein schönes Frühstücksbild besitzt die Dresdener Galerie; eine ländliche Szene von 1656 die Darmstädter; eine Wachstube die Sammlung der Kunstfreunde zu Prag. Einem Apshoven werden auch ein Chemiker in seinem Laboratorium und eine Bauernfamilie in der königl. Residenz zu Kopenhagen zugeschrieben.

Ferdinand van Apshoven, der Jüngere, Sohn von Ferdinand dem Aeltern und demnach Bruder von Thomas, getauft den 1. März 1630, lernte ebenfalls bei Teniers. Die Liggeren verzeichnen von 1657—1658 seine Zulassung als Meisterssohn. Obschon sie ihm das Prädikat eines Kunsthändlers (handelaer) geben, so ist doch nicht zu bezweifeln, dass er auch gemalt habe. Denn Ferdinand der Alte, geb. 1576, konnte weder von David Teniers d. Aelt. (geb. 1582,) noch von Teniers d. J. (geb. 1610) Unterricht empfangen. Ebenso wenig kann auch der Sohn von Thomas, Ferdinand, getauft den 15. Febr. 1649, im J. 1657—58 Meister geworden sein; zudem haben wir von diesem keine Nachricht in den Liggeren gefunden. Der andere Ferdinand wurde am 20. Jan. 1657 mit Josina van Overstraeten getraut, von welcher er fünf Kinder erhielt; das jüngste derselben Willem, getauft den 7. Sept. 1664 wurde auch zum Maler bestimmt und kam 1679—80 zu Joseph de la Morlet; von einer Zulassung als freier Meister jedoch melden die Register nichts. Sein Vater Ferdinand leistete am 9. Dez. 1664 den Eid als Hauptmann der 13. Abtheilung der Bürgerwehr. Im J. 1678—79 hätte er Dekan der Gilde werden sollen, er wusste sich aber diesem Amte zu entziehen. Den 3. April 1694 wurde der Künstler in St. Walburg zu Antwerpen begraben und erhielt eine »cleyn kercklyk« d. h. ein Begräbniss der zweiten Stufe der 1. Klasse.

Ferdinand's Bilder sind ganz im Stile von D. Teniers gemalt und behandeln dieselben Gegenstände; aus der Seltenheit ihres Vorkommens kann man schliessen, dass sie gewöhnlich im Kunsthandel unter dem Namen von Teniers gehen. Schon W. Bürger hatte bei Gelegenheit der Besprechung des Rotterdamer Bildes bemerkt, dass Ferdinand van »Abtshoven« ihm einer der täuschendsten Nachahmer von Teniers zu sein scheine. Das Bild des Museums von Rotterdam stellt eine ländliche Stube vor, worin ein Alter mit einem Mädchen scherzt, nach Bürger's Behauptung, so gut gemalt wie ein Teniers. Ein anderes Interieur mit zwei Figuren besitzt das Museum von Dünkirchen, eine Bauerngesellschaft in einem Wirthshaus der Verfasser d. Art. zu Antwerpen. Dies letztere Bild, auf Leinwand, ist in sehr durchsichtiger Weise gemalt und zeichnet sich zugleich aus durch die Wahrheit der Physiognomie und das Natürliche der Bewegungen und Stellungen. Den Hauptgedanken desselben hat A. einem Bilde des jüngeren D. Teniers im Amsterdamer Museum entlehnt. Dieses enthält jedoch bloß zwei Figuren, das des Verfassers vier. Es ist also keine Kopie, beweist aber, dass Ferdinand mit der Nachahmung des Teniers es ebenso machte als Thomas. Wenn Gemälde der beiden Apshoven unter dem Namen von Teniers gehen, so ist es auch unzweifelhaft, dass mehr als einem Stich, angeblich nach dem Letzteren, Werke der beiden Brüder zu Grunde liegen. Eine Probe davon haben wir in einem Blatte von J. Ph. le Bas, betitelt »l'ecole du bon goust«, das ein Gemälde im vorigen Jahrh. im Besitze des Herzogs von Valentinois darstellt. Obgleich le Bas den Namen des David Teniers darauf gesetzt, so haben wir doch die Ueberzeugung, dass es von dem Pinsel Ferdinand's herrühre, denn man erkennt darin, so deutlich als möglich, seinen Stil, und sieht rechts einen guten Alten, den der Künstler öfter wiederholt hat, seinen Krug leeren.

Waagen spricht in seinem Handbuch der Geschichte der Malerei von einem Michael van Apshoven; allein ein solcher ist uns völlig unbekannt, obwol wir bis 1726 die Genealogie dieser Familie verfolgt haben.

Christian Kramm erwähnt eine Bilderauktion zu Gent 1779, worin nach dem Katalog unter No. 1: eine Küche mit allerlei Wildpret etc. von »Jean Absoven« vorkommt. Dies dürfte eine Verwechslung mit Thomas oder Ferdinand d. J. sein. Jedoch gab es wirklich zwei »Johann« van Apshoven zu Antwerpen. Der ältere heiratete Cornelia Jansens und hatte einen gleichnamigen Sohn, der am 8. Okt. 1715 getauft wurde. Beide scheinen unserer Familie fremd gewesen zu

sein, und ebenso wenig haben wir entdeckt, ob sie Maler geworden seien.

Handschriftliche Quellen: die Pfarregister von Antwerpen. — Akten der Bürgerwehr in den Antwerpener Archiven.

s. Ph. Rombouts und Th. V. Lerius, de Liggeren etc. I. 369, 385, 398, 418, 422, 428, 453, 497, 500, 531, 567, 680. II. 36, 43, 168, 173 etc. — W. Bürger, Musées de la Hollande. II. 343. — Chr. Kramm, De Levens en Werken. — Parthey, Deutscher Bildersaal.

Th. Van Lerius.

Apuleius. Apuleius, angeblich Baumeister nach einer gefälschten spanischen Inschrift (an der Tempelruine zu Coruña del Conde in Altkastilien): Corp. inscr. lat. II. No. 219*.

H. Brunn.

Aputeo. Isabella Maria Aputeo, d. h. aputeo, s. **Pozzo.**

Apuzzo. Pietro d'Apuzzo, Baumeister des 17. Jahrh. Er erbaute die neue Kirche zum h. Marzellin, die zum Benediktinerkloster im Penninoviertel zu Neapel gehört. Der Grundstein wurde im Juli 1626 gelegt. 1633 war der Bau beendigt, doch wurde er erst 1645 feierlich eingeweiht. Die Kirche hat die Form eines Kreuzes mit wenig ausgedehnten Armen. Auf den Seiten zeigen sich sechs Kapellen; eine siebente ist in einem der Kreuzschiffe; am Ende des andern befindet sich der Zugang zum Kloster. Die Fassade schmückt eine Halle von vier marmornen korinthischen Säulen. Im J. 1776 verzierte man das Innere des Tempels mit Ornamenten von Alabaster und Marmor nach den Zeichnungen des Vanvitelli.

s. Dominici, Vite de' pittori etc. Napoletani. I. 250. — Celano, Delle Notizie della città di Napoli. 4. Aufl. 1792. III. 158. — Giustiniani, Dizionario geografico ragionato del regno di Napoli. 1803. VI. 273. — Galanti, Nuova Guida per Napoli. 1845. p. 115. — Nobile, Descrizione della città di Napoli. 1863. II. 471.

Alex. Pinchart.

Aqua. Christoforo und Giuseppe ab Aqua s. **Acqua.**

Aquado. A. Aquado, spanischer Stecher in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh.

Bll. von ihm gestochen kommen vor in: Descripcion de los Ornatos publicos con que la corte de Madrid ha solemnizado la exaltacion al trono de Don Carlos IV. y Doña Luisa de Borbon. Madrid 1789. Fol. Mit 11 Kupfern.

W. Engelmann.

Aquanus. Cornelius Aquanus, s. C. de **Water.**

Aquaroni. Antonio Aquaroni, moderner Landschaftsmaler und Radirer zu Rom, ist uns durch folgende 3 Bll. bekannt.

1—3) Ansichten von Rom. 3 Bll. 1840. Antonio Aquaroni delineò e incise in Roma.

W. Engelmann.

Aquila. Andrea dall' Aquila, s. **Andrea.**

Aquila. Johannes Aquila. Unter diesem Namen, mit beigefügter Lebenszeit 1420, erschien seit Mechel bis zum Engert'schen Kataloge von 1858 im Wiener Belvedere ein Bild in zwei Abtheilungen: Rechts die hl. Familie, links Maria, den kleinen Jesus schreiben lehrend, daneben der kleine Johannes Evang. und der hl. Joseph; alles in kleinen Figuren. Auf dem Gewandsaume des Johannes befindet sich die obige Inschrift, die sich aber offenbar auf den Johannes selbst bezieht. Erst in der neuesten Ausgabe des Engert'schen Kataloges ist, nachdem Waagen auf das Missverständniss aufmerksam gemacht hatte, der angebliche Künstlername gestrichen worden. Waagen behauptet, das Bild sei sicher von dem Meister der kleinen Tafeln in München und Nürnberg, die man auf die Autorität E. Harzen's hin jetzt H. Schülein (Maler zu Ulm um 1468 und 1502) nennt. Harzen's Autorität ist hier aber um so weniger von Gewicht, als er auch das Wohlgemuth'sche Altarwerk in der Pinakothek, No. 22, 27, 34 und 37, dem Schülein zuschreibt, obwol jedenfalls dieses und die oben erwähnten Tafeln nicht von Einem Meister sein können, und Wohlgemuth's Urheberschaft nicht anfechtbar erscheint. Nach dem in Augsburg im Privatbesitz befindlichen Gemälde, welches von der Inschrift als gemeinschaftliches Werk von Schülein und Zeitblom angegeben wird, erhält man nicht den Eindruck, als ob die obige Reihe auch von Schülein sein müsse. Doch genügt dies zur Beurtheilung nicht; der Tiefenbronner Altar selbst müsste noch einmal mit den anderen Bildern verglichen werden.

s. Chr. von Mechel, Verzeichn. der Gemälde der k. k. Bildergalerie in Wien. 1783. p. 231 und 332. — Engert, Katalog des k. k. Belvedere. 1858. p. 184. — Förster, Geschichte der deutschen Kunst. II. 197. — Archiv für die zeichn. Künste. VI. 28. 29. — Waagen, Kunstdenkmäler in Wien. I. 173.

W. Schmidt.

Aquila. Salvato dall' Aquila, cf. den folgenden Art.

Aquila. Silvestro dall' Aquila, auch Silvestro d'Arsicola oder Ariscola genannt, war in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. als Bildhauer in seiner Vaterstadt thätig, deren Namen er trägt. Im Jahre 1472, so erzählt Cirillo, wurde die Kirche eingeweiht, welche die Stadt Aquila dem daselbst verstorbenen S. Bernardino von Siena errichtet hatte. Den wunderwirkenden Leichnam, der bisher in der Kirche S. Francesco gewesen, brachte man in feierlicher Prozession zu seiner neuen Ruhestätte. Zwei »berühmte Bildhauer« aus Aquila, Silvestro und Salvato, hatten den Marmorsarkophag gefertigt und der Edelmann Giacomo Natarnanni (oder di Notar Nanni) hatte die Kosten dieses Werkes getragen. Es ist ein einfaches langes Viereck, aber geschmückt mit historischen Kompositionen in erhabener Arbeit, umgeben von Guirlanden mit

Vögeln. Obenauf stehen acht Statuetten von Heiligen. Ein besonderes Interesse gewähren die historischen Reliefs. Auf der Rückseite des Monumentes ist die Auferstehung Christi dargestellt, auf der Vorderseite die Himmelskönigin Maria, auf Wolken thronend, die über beflügelten Engelköpfen schweben oder ruhen. Auf ihrem Schoosse steht das nackte Christkindchen; von der rechten Hand der Mutter leise umfasst, stützt es den linken Arm an deren Schulter und segnet mit erhobener Rechten den Donator Giacomo, der kniend vor ihm betet und hinter dem S. Bernardino als fürbittender Schutzpatron sich befindet. Maria aber neigt ihr Haupt nach der anderen Seite, wo sich Giovanni Capistrano, die Kreuzesfahne im Arm, mit leidenschaftlicher Bewegung zur Erde niedergeworfen hat.

Der Bau der Kirche San Bernardino, für welche auch Luca della Robbia ein Altarwerk lieferte, wurde für die Erweckung und Ausbildung der Renaissance in Aquila von grosser Bedeutung. Der Annalist Cirillo weist auf die schönen Grabdenkmäler hin, die sich nun auch Privatleute in verschiedenen Kirchen errichten liessen. Aber man beachte wol, ausser Silvestro und Salvato nennt er keinen einzigen anderen Bildhauer. Und schon darum dürfte man Leosini beipflichten, wenn er das prächtige Monument der Gräfin Maria Pereira von Montorio dem Silvestro zuspricht. Man könnte auch an Salvato, oder wiederum an beide Künstler als die gemeinsamen Urheber des Werkes denken. Allein auf keinen Fall wird man mit Perkins Andrea dall' Aquila als den Meister ansprechen. Denn sein Stil ist so lange unbekannt, als uns unbekannt bleibt, welche Arbeiten gerade von ihm am Triumphbogen des Alfonso in Neapel ausgeführt worden sind. Ausserdem aber ist zu beachten, dass Andrea etwa 30 Jahre früher in Blüte stand, ehe das Denkmal der Gräfin Pereira zur Ausführung kam, und dass Andrea's Name bei den Annalisten von Aquila gar nicht erwähnt wird.

Im J. 1475 besuchte König Ferdinand mit seinem Sohne Alfonso die Stadt Aquila und das Heiligthum Bernardino's. Wahrscheinlich lernte er damals Silvestro kennen und lud ihn dann zu der Mitarbeit am Triumphbogen des Alfonso ein, der auch damals noch lange nicht vollendet war.

Dem Silvestro werden auch Bilder in der Gemäldesammlung des Marchese Dragonetti zu Aquila zugeschrieben.

s. Bernardino Cirillo Aquilano, Annali della città dell' Aquila. Roma 1570. p. 77. — Leosini, Storia e Mon. art. di Aquila. p. 197. — Perkins, Les sculpteurs Italiens. II. 51. 72. I. 244. — Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien. II. 73. 75. 206. 255. III. 91. 108.

Abbildung des Vorderreliefs vom Sarkophage Bernardino's in Perkins, Atlas, Taf. XLVII. No. 3.

Aquila. Andrea dall' Aquila, Bildhauer aus Trient, in der ersten Hälfte des 16. Jahrh., soll unter deutschen oder tiroler Bildhauern studirt, und durch seinen halb italienischen, halb deutschen Stil zum Verfalle der Bildhauerei in Norditalien beigetragen haben. Für die Kirche S. Maria dei Crocechieri in Venedig lieferte er 1525 die Statue einer Madonna (blos überlieferte Nachricht). Moschini erwähnt noch eine andere Madonna von seiner Hand mit seinem Namen bezeichnet, setzt aber den Künstler mit Unrecht an das Ende des 17. Jahrh. Ein grösseres Werk von ihm, eine Altartafel mit der Madonna zwischen zwei Heiligen in Marmor, in der längst niedergerissenen Kirche delle Vignole und ebenfalls mit seinem Namen, scheint nicht mehr vorhanden zu sein.

s. Den Art. Andrea dell' Aquila. I. 698. — Dazu: Zani, Encicl. — Cicogna, Iscrizioni Venete. II. 124. — Cicognara, Storia della Scultura. III. 107. — Moschini, Guida di Venezia. I. 667. II. 557. — Mothes, Geschichte der Baukunst etc. II. 227.

Jansen.

Aquila. Pompeo dall' Aquila, neapolitanischer Maler, wahrscheinlich um die Mitte des 16. Jahrh., geb. zu Aquila in den Abruzzen, und deswegen auch Pompeo Aquilano genannt, wird zuerst als ein sehr achtbarer Künstler von Orlandi erwähnt. Dieser Schriftsteller sah von ihm zu Rom sehr schöne Feder- und Aquarellzeichnungen, ferner ein Gemälde der Kreuzabnehmung in der Kirche S. Spirito in Sassia, von sorgsamer Behandlung und lieblicher Farbengebung (*Mündler* fand in dem Gemälde einen gewissen Anschluss an den Geschmack des Parmigianino). Viele andere Malereien wurden Orlandi gezeigt, als er durch die Vaterstadt des Künstlers kam. Die dortigen Freskogemälde offenbarten ihm die Hand eines grossen Meisters. Baglione und die andern Kunstgeschichtschreiber der nächsten Zeit übergehen unsern Künstler mit Stillschweigen; doch erwähnen ihn Domenici und Lanzi, wiederholen indess nur Orlandi, wie auch Titi nur des Bildes in S. Spirito gedenkt (*Notiz von Jansen*). Gandellini macht ihn auch zum Kupferstecher, aber mit Unrecht, er soll mehrere Blätter verfertigt haben, welche dem Orazio de' Santi zugeschrieben werden, z. B. den Kampf des h. Georg mit dem Drachen. Dieser Kupferstich trägt freilich keinen andern Künstlernamen als denjenigen des Pompeo Aquilano; allein der dabei befindliche Zusatz inventor bezeichnet ihn nur als Erfinder, und man kann nicht zweifeln, dass jenes Blatt von O. de' Santi gestochen ist. Von demselben Kupferstecher, wie Pompeo aus Aquila gebürtig, sind auch mehrere andere Blätter nach diesem, obschon er darauf nur als Verleger (Horatius Aquilanus formis) genannt wird; und die Jahrzahlen 1568, 1572, 1573 und 1574, womit er seine Kupferstiche bezeichnet hat, lassen vermuten, dass Pompeo um

die Mitte des 16. Jahrh. blühete. Wenn die eben erwähnten Kupferstiche, wie Mariette versichert, sehr gut die Art und Weise des Malers wiedergeben, so ersehen wir daraus, dass er sich den Parmegianino zum Vorbilde gewählt hatte. Wir brauchen wol nicht hinzuzusetzen, dass die charakteristischen Fehler dieses schon merklich zum Manierirten hinneigenden Meisters, die affektirte Grazie und übermässige Formenschlankheit bei dem Nachahmer in noch stärkerem Grade hervortreten.

s. Orlandi, Abecedario pittorico. 1719. p. 374. — Domenici, Vite de' Pittori Napolitani. II. 266. — Titi, Studio etc. p. 32 und Descrizione. p. 27. — Heineken, Dictionnaire.

Nach ihm gestochen:

1) David mit dem Haupte des Riesen Goliath. Gest. 1573 von Orazio de' Santi. 4.
2) Die Verkündigung. Gest. 1572, von Dems. Fol.
3) Die Anbetung der Hirten. Gest. 1572, von Dems. gr. Fol.
4) Heilige Familie: Maria, Joseph, Elisabeth und der kleine Johannes, welcher dem Christuskinde ein Kreuz überreicht. Gest. von Dems. kl. Fol.
5) Heilige Familie: Maria säugt das Christuskind und beschäftigt sich dabei mit Lesen in einem Buche; ausserdem, Joseph und ein Engel. Gest. zu Rom 1573, von Dems. gr. Fol.
6) Die Taufe im Jordan. Gest. 1572, von Dems. Fol.
7) Die Kreuzigung; unter dem Kreuze Maria, Johannes und Magdalena. Gest. 1572, von Dems. Fol.
8) Die Abnehmung vom Kreuze; Komposition von 9 Figuren, ganz im Geschmack des Parmegianino. Maria und zwei andere heilige Frauen beweinen den auf einem Leichentuch an der Erde liegenden göttlichen Leichnam; im Hintergrunde, fünf andere Figuren. Gest. 1572, von Dems. Fol.
9) Die Abnehmung vom Kreuze; Komposition von 5 Figuren. Maria betet knieend den Leichnam Christi an, welchen ein Engel über dem Grabe emporhält; im Hindergrunde, links, Nikodemus und Joseph von Arimathia. Gest. 1574, von Dems. gr. Fol. Hauptwerk des Malers sowol als des Kupferstechers.
   Danach Kopie von Giambattista de Cavalleriis.
10) Die Grablegung; 7 Figuren. Maria und zwei andere hl. Frauen beweinen den todten Christus, der von einem Jünger über dem Grabe emporgehalten wird; nebenbei zwei andere Jünger. Gest. von Dems. 4.
   Es gibt eine Kopie dieses Bl. von Raph. Sadeler.
11) Der auferstandene Christus erscheint der Magdalena als Gärtner. Gest. 1572, von Dems. Fol.
12) Johannes der Täufer in der Wüste, ganz in der Manier des Parmegianino. Gest. 1572, von Dems. kl. Fol.
   Eine Kopie von diesem Bl., gestochen unter der Aufsicht der Sadeler, die einen andern landschaftlichen Hintergrund hinzufügte.
13) Die hh. Petrus, Paulus, Rochus und Sebastian, nebeneinanderstehend. Gest. 1573, von Dems. kl. qu. Fol.
14) Der hl. Hieronymus, am Eingang seiner Grotte sitzend und vor einem Kruzifix betend. Gest. zu Rom, 1574, von Dems. Fol.
15) Der hl. Georg bekämpft den Drachen. Gest. von Dems. (Ohne Namen des Stechers.) Fol.
16) Zwei auf einem Gewölbbogen sitzende Jünglingsengel, die ein Kartell halten. Ohne Namen der Künstler, aber, wie Bartsch, Band XVII, p. 14, No. 17 behauptet, ganz gewiss von O. de Santi nach P. Aquilano gestochen. qu. Fol.
17) Die verschiedenen Versetzungen des allerheiligsten Hauses von Loretto. Auf zwei Platten mit italienischen Inschriften. Phil. Thomassin excudit. gr. qu. Fol.

E. Kolloff.

Aquila. Pietro Aquila, italienischer Kupferätzer, geb. zu Marsalla bei Palermo, nach Basan im J. 1624, nach Huber und Rost um 1677; allein von diesen zwei Jahrzalen ist die eine zu hoch, die andere zu niedrig angesetzt, denn mehrere Radirungen, welche den Künstler in der vollen Stärke seiner Geschicklichkeit zeigen, ich meine den betenden hl. Gregor nach L. Scaramuccia und die Blätter zu Rafael's Bibel, tragen die Jahreszahlen 1674 und 1675. Wahrscheinlich fällt seine Geburt zwischen 1640 und 1645, und sein Tod gegen das Ende des 17. Jahrh.; auf seinen Kupferstichen findet sich keine Andeutung, die über 1683 hinausreicht. In seiner Jugend studirte er Theologie, um sich für den geistlichen Stand vorzubereiten, und empfing auch wirklich die Priesterweihe; seine angeborene Neigung zur Kunst bestimmte ihn jedoch dem vielleicht aufgedrungenen Beruf zu entsagen und sich der Kunst zu widmen. Er bildete sich vermuthlich durch eigene Kraft zum Künstler aus; wir kennen wenigstens seinen Lehrmeister nicht und wissen auch nicht, wo er seinen ersten Unterricht genoss, ob in Palermo oder in Rom, wo er wenn nicht die meisten, doch die besten Jahre verlebte und vielleicht auch starb. Ueberhaupt haben wir von seinen Lebensverhältnissen keine reichere Kunde als von denjenigen fast aller italienischen Kupferstecher damaliger Zeit, was wol darin seinen Grund haben mag, dass ihre Kunst immer noch als eine untergeordnete angesehen wurde. Nach Baldinucci's Angabe war P. Aquila ein achtbarer Maler; Lanzi nennt ihn ebenfalls unter den sizilischen Meistern der neapolitanischen Malerschule und erwähnt von ihm zwei Bilder, die sich zu Palermo in der Kirche der Pietà befanden und Episoden aus der Geschichte des verlorenen Sohnes darstellten. Als Kupferstecher ist er jedoch den Kunstfreunden allgemeiner und vielleicht verdienterweise bekannt, denn er gehört zu den Aetzkünstlern, welche zuerst von dem regellosen, geistreich aber flüchtig, oft wild skizzirenden Radiren, wie es in seiner Zeit bei den italienischen Malern durchaus Mode geworden war, abgingen und auf einen geregelten, sorgfältigen Vortrag hinarbeiteten. Man rühmt ihn gewöhnlich als

glücklichen Nacheiferer des Pietro Santi Bartoli; seine Art zu radiren hat in der That viel Aehnliches mit derjenigen dieses Meisters, und beide können Kupferstecherlehrlinge in derselben Werkstatt gewesen sein, allein P. Aquila entwickelt eine grössere Virtuosität in der Führung der Radirnadel und bringt es mit diesem Instrument allein zu einer Kraft und Genauigkeit, welche Pietro Santi Bartoli nur durch Beimischung von Grabstichel- und trockener Nadelarbeit erreichte. Er zeichnete meisterlich in der derben, handfesten Manier seines Zeitalters und wählte Malerwerke von grossem Umfang zu seinen Aufgaben, für welche, wie aus den Aufschriften auf seinen Stichen erhellt, die Zeichnungen von ihm selbst nach den Originalgemälden verfertigt wurden. Wenn er sich mit Rafael's Werken befasste, leistete er eben nichts Vorzügliches, weil ihn dabei mehr seine eigene Gefühlsweise als die genaue Untersuchung des Vorbildes leitet, in dessen edle Reinheit und Einfachheit er sich nicht hineinfinden konnte. Das von ihm nach diesem Meister ausgeführte grosse Blatt der Konstantinsschlacht ist immerhin ein höchst achtungswerther Beweis seiner Geschicklichkeit im zarten und zugleich kräftigen Radiren; allein seine gelungensten Blätter sind unstreitig diejenigen, welche er nach Ann. Carracci, C. Maratti, P. Berrettini, G. Lanfranco u. s. w. verfertigte. Diese Meister verursachten ihm keine Schwierigkeit im Nachkommen und Nachempfinden; ihre Art zu fühlen und zu zeichnen stimmte vollkommen überein mit der seinigen, und er hatte dabei so zu sagen nur sich selbst nachzuschreiben. Er radirte mit vieler Freiheit, Sicherheit und Leichtigkeit. Die Striche sind frei geschwungen; die Schraffirungen folgen den Formen der Muskeln und den Falten der Draperien, sind enge, ungleich je nach Art der verschiedenen Gegenstände, und an den dunkeln Stellen mit zwei oder drei, selten mit vier Strichlagen über einander bewirkt, aber ordentlich angelegt und frei ausgeführt. Die Schatten sind mit Punkten und Strichelchen vertrieben oder, wie man in der alten Kunstsprache sagte, verschummert. Wenn P. Aquila auf solche Weise das harmonische Verlaufen der Schatten gegen das Licht glücklich bewirkte, so gelang es ihm dagegen nicht Gesammtwirkung in seine Stiche hineinzubringen, weil er seine Lichter ungebührlich zerstreute und durch diesen Mangel an Rundung und konzentrirter Beleuchtung seinen Blättern ein flaches, haltungsloses Aussehen gab. Seine behende, geistreiche und leichte, weder allzu ausführliche noch allzu skizzenhafte Art zu radiren kann man besonders beurtheilen aus der Folge von acht Blättern nach Lanfranco's Deckengemälde in der Villa Borghese zu Rom, welches die Götterversammlung auf dem Olymp darstellt. P. Aquila entwickelte seine ganze Kunstfertigkeit in dieser Arbeit, die zu seinen besten Leistungen gehört. Alle seine Werke bezeugen gründliche Kenntnisse. Die Extremitäten seiner Figuren sind durchweg von gutem Verhältniss, die Köpfe ausdrucksvoll und die Charaktere treu beibehalten, aber die Umrisse an den lichten Stellen und im Faltenschlage der Gewänder oft zu hart. Seine Blätter haben meistens den ganz ausgeschriebenen Namen: Pietro Aquila sculp., Petrus Aquila delin. et incidit; bisweilen ist er folgendermassen abgekürzt: P— Aq—, P. Aq^{a}. sculp., Pet. Aq^{a}. delin. et f.; nur einmal, so viel ich weiss, finden sich die Anfangsbuchstaben des Tauf- und Familiennamens verbunden PA.

s. Lanzi, Storia Pittorica. II. 288. — Heineken, Dict. — Huber und Rost, Handbuch für Kunstliebhaber. IV. 109. — Le Blanc, Manuel.

A. Blätter von seiner eigenen Erfindung.

1) Die Anbetung der Könige. Fol.
2) Die kleine Flucht nach Aegypten, wo die Maria, mit dem Kinde in ihren Armen, auf dem Esel sitzt, welchen Joseph am Zügel führt; zwei Essvorrath tragende kleine Engel gehen voraus. qu. 4.
3) Die grosse Flucht nach Aegypten, wo Joseph Datteln pflückt; drei kleine Engel flattern in der Luft. Fol.
4) Hl. Familie. Maria hat neben sich den hl. Joseph und auf ihrem Schoosse das Christuskind, das mit der Hand nach dem Kreuze greift, welches der kleine Johannes hält, und dieser küsst ihm die Füsse. Maria und Joseph sind Halbfiguren. Bezeichnet: D. Pietro Aquila f. 4.
   Dieses Bl. hat keine andere Aufschrift, als die eben angeführte: man findet oft angegeben, dass es nach C. Maratti radirt sei; allein das ist keineswegs gewiss. P. Aquila war nicht bloss Kupferätzer; er zeichnete und malte, und kann sehr wol dieses Bl. nach seiner eigenen Erfindung ausgeführt haben. Ich für mein Theil zweifle nicht daran.
5) Diana mit ihren Nymphen im Bade von Aktäon überrascht; Komposition von fünf Figuren. Im Vordergrunde, unten in der Ecke links: P- Aq- kl. qu. Fol.
6) Eine weibliche Figur, im Vordergrunde einer Landschaft neben einem Baum sitzend; sie stützt die linke Hand auf einen Stein, der ihr als Sessel dient, und hält in der andern Hand einen Apfel. 8.
   I. Unten links das Zeichen: PA.
   II. Unten links folgende Inschrift: Pietro Aquila inventor et fecit.
7) Ein bärtiger Mannskopf, $^{3}/_{4}$ rechts. Unterschrift: Pietro Aquela inventor et fecit. 8.
8) Die Bildnisse der römischen Kaiser, nach den im Münzkabinet der Königin Christine von Schweden befindlichen antiken Medaillen gezeichnet und chronologisch geordnet, von Julius Cäsar bis auf Kaiser Leopold I. Romae anno Sal. MDCLXXXI. Cura et sumptibus Io. Jacobi de Rubeis. 160 Medaillons auf 14 Platten. gr. Fol.

9) Zwei kämpfende Löwen, mit der Inschrift: Spe fuscitat iras. kl. qu. Fol. Erwähnt bei Heineken.
10) Die Verzierungen zu der Umgebung des von Albert Clouet nach Ferd. Voet gestochenen ovalen Bildnisses des Livio Odescalchi. Petrus Aquila delineavit et ornavit. Fol.
11) Anfangsgründe zum Zeichnen: Augen, Füsse und Hände, nebst einem Pferdekopf. Si stampono per Gio. Jacomo Rossi in Roma alla Pace. 4 Bll. 4.

B. Blätter nach verschiedenen Meistern.

1—17) Darstellungen aus der hl. Geschichte, von Rafael oder vielmehr nach seinen Zeichnungen von seinen Schülern an der Decke der Loggien des Vatikan gemalt, und gewöhnlich »Rafael's Bibel« genannt, 52 an der Zahl, wovon die ersten 36 und die 44. von Cesare Fantetti, die anderen 15 von P. Aquila radirt sind. Diese Folge führt den Titel: Imagines Veteris et Novi Testamenti a Raphaele Sanctio Urbinate in Vaticani Palatii Xystis mira picturae elegantia expressae. Jo. Jacobi de Rubeis cura ac sumptibus delineatae, incisae, ac typis editae; sie ist der Königin Christine von Schweden dedizirt, und das Bildniss dieser Fürstin mit Verzierungen von P. Aquila's Erfindung und Stich dient dabei als Titelblatt. Auch gehört dazu ein Blatt mit dem Bildnisse Rafael's, Brustbild in einem Oval, welches die Fama bekränzt und wobei die Malerei, die Bildhauerei und Baukunst zugegen sind, die mit ihren Geberden das Bedauern über den Verlust eines so grossen Mannes zu erkennen geben. Dieses Bl. ist ebenfalls von P. Aquila radirt nach einer Zeichnung, welche C. Maratti im J. 1674 dem Andenken Rafael's widmete. Unten rechts: Jo. Jacob. de Rubeis formis Romae .... 1675. qu. Fol. — Den Rafaelischen Geist und Geschmack der Zeichnung hat freilich der Kupferstecher merklich verändert; aber bei seiner Art zu radiren ist ungemein viel Kunst und Behendigkeit.
18) Moses vertheidigt die Töchter Jethro's am Brunnen. Nach Ciro Ferri. gr. qu. Fol.
19) Moses schlägt Wasser aus dem Felsen. Nach Ciro Ferri. gr. qu. Fol.
20) Der Tod der hl. Jungfrau, Komposition von 24 Figuren. Nach Giov. Maria Morandi. gr. qu. Fol.
21) Der hl. Lukas, mit der einen Hand sein Evangelium schreibend, mit der anderen die hl. Jungfrau malend. Nach Lazaro Baldi. Fol.
22) Der hl. Lukas zeigt der Maria das Bildniss, das er nach ihr gemalt hat. Nach C. Maratti. Fol.
23) Der hl. Stephan blickt nach dem offenen Himmel empor, wo zwei Engel die Märtyrerkrone über seinem Haupte halten. In einem Oval. Nach Ann. Carracci. 4.
24) Die Marter des hl. Erasmus. Nach P. Testa. qu. Fol.
25) Papst Gregor der Grosse, auf einem Kissen knieend, mit erhobenen Händen. Neben ihm links ein stehender, rechts ein knieender Engel; über seinem Haupte schwebt der hl. Geist, umgeben von Engeln auf Wolken. Nach Luigi Scaramuccia. 1674. gr. Fol.
26) Pietà. Der auf den Knien der Maria ruhende Leichnam Christi wird von der hl. Magdalena und dem hl. Franziskus angebetet; zwei Engel zeigen die Wundenmale des Heilands. Nach dem berühmten Gemälde des Ann. Carracci in der Kirche S. Francesco a Ripa zu Rom. Unten links: Si vendono a S. Ignatio da Arnoldo V. Westerhout. Fol.

Ein in der Zeichnung wie in der Radirung vortrefflich ausgeführtes Bl., auch im Ausdruck der Köpfe sehr verdienstlich. Von Winckelmann wird aus diesem Bilde die Figur Christi als Muster einer edlen, dem Begriff des Gottmenschen angemessenen, Gestalt angegeben.
27) La Vierge au Pistolet. Maria verherrlicht Gott im Himmel für die gnädige Aufnahme und Zulassung der vom Papst Klemens X. im J. 1671 kanonisirten fünf Heiligen: des hl. Louis Bertrand, der hl. Rosa da Santa Maria, des hl. Kajetan von Thiena, des hl. Philippus Benizzi und des hl. Franciscus Borgia, die ihr von dem Apostelfürsten Petrus vorgestellt werden. Nach C. Maratti's berühmtem Gemälde in der Kapelle Altieri der Kirche S. Maria sopra Minerva zu Rom. Der hl. Louis Bertrand, vom Orden der Predigermönche, unten rechts, hält eine Pistole, die auf ihrem Lauf ein ziselirtes Kruzifix trägt und dem Bl. den Namen gegeben hat, unter welchem es den Sammlern bekannt ist. gr. Fol. Hauptwerk des Meisters.
28) Maria erscheint dem hl. Alexius, vom Orden des hl. Franziskus, der, von einem Sternenglorienscheine umstrahlt, auf seinem Bette liegt. Nach Ciro Ferri. In einem Rund. Fol. Sorgfältig und zart radirtes Bl.
29) Die hl. Katharina von Bologna, das Christuskind haltend, kniet vor der hl. Jungfrau. Nach Marcantonio Franceschini. Fol.
29 a) Folge von 6 Bll. Darstellungen aus dem Leben des hl. Turribius Alfonso Morgroveio, Erzbischof von Lima. Nach C. Maratti. Ohne Bezeichn., jedoch sicher von A. Fol.
30) Ein Kind, an der Hand geführt von einem Schutzengel, dem sein Seelenheil anvertraut ist, und der ihm den himmlischen Ruhm als das zu erstrebende Ziel andeutet. Nach C. Maratti. Vortrefflich radirtes Bl., welches der Maler seinem Freunde G. P. Bellori gewidmet hat. Fol. Dieselbe Komposition wurde von J. Frey gestochen.
31) Der Triumph des Christenthums. Die vier Welttheile huldigen der christlichen Religion, die auf einem Globus thront, von wo herab sie dieselben belehrt. Nach C. Maratti. Anonymes Bl. für eine in Rom verfochtene Thesis. Fol.
31 a) Drei Genien tragen die päpstliche Krone und die römisch-katholischen Kirchenschlüssel. Radirt 1675 zum Ausfüllen einer weissen Stelle in einer großen zu Rom veröffentlichten chronologischen Karte, welche die Porträts aller Päpste enthält. Nach C. Maratti. qu. Fol.
32) Der Papst Sylvester macht den Kaiser Konstantin aufmerksam auf den Grundriss der von diesem Fürsten gestifteten Basilika des hl. Petrus und lässt ihn in prophetischer Begeisterung zugleich die jener Stiftung im Verlauf künftiger Jahrhunderte bevorstehenden Veränderungen und Vergrösserungen vorhersehen, was ausgedrückt ist mit einem Bauplan, welchen die Fama aufrollt. Nach C. Maratti. Titelblatt des Buches: Descrizione fatta della Chiesa antica moderna di S. Pietro con misure più principali e relazione di pittura, scultura et architettura, da Carlo

Padre Dio. Roma 1673. Fol. — Ein seltenes Buch; das radirte Bl. noch seltener.

33) Der Triumphzug des Bakchus. Nach P. da Cortona. gr. qu. Fol.

33 a) Herkules auf dem Scheidewege. Nach C. Maratti. Ohne die Künstlernamen. gr. qu. Fol.

34) Polyxena, von den Griechen am Grabe des Achilles geopfert. Nach P. Berrettini. gr. qu. Fol.

35) Xenophon, bei der Rückkehr von der Jagd, bringt der Diana ein Opfer von seiner Jagdbeute. Nach P. Berrettini. gr. qu. Fol.

36) Die Schlacht bei Arbela. Nach P. Berrettini. Grosses Bl. von zwei Platten. qu. Fol. max.

37) Der Sabinerraub. Nach P. Berrettini. gr. qu. Fol.

38) Die Vestalinnen opfern für das Wolergehen des Augustus. Nach Ciro Ferri. gr. qu. Fol.

39) Die Schlacht Konstantin's gegen Maxentius. Nach Rafael. Grosses Blatt von 4 Platten; radirt zu Rom, 1683. qu. Fol. max.

I. Vor der Adr. des Verlegers Dom. Rossi.

40) Götterversammlung auf dem Olymp. Nach G. Lanfranco's Deckengemälde in der Villa Borghese zu Rom. Folge von 9 Bll., das Titelblatt mit einbegriffen. gr. qu. Fol. Eine von den vorzüglichsten Arbeiten des Meisters.

I. Vor den Nummern.

41) Darstellungen aus der antiken Götter- und Heroenmythe. Nach den Malereien des Ann. Carracci im Schlafgemach des Palastes Farnese zu Rom. Folge von 13 Bll., Fol. u. qu. Fol., mit folgendem Titel: Imagines Farnesiani Cubiculi cum ipsarum monocromatibus et ornamentis Romae in aedibus Sereniss. Ducis Parmensis ab Annibale Carraccio aeternitati pictae. A Pietro Aquila delineatae incisae. Jo. Jacobi de Rubeis cura sumptibus ac typis editae Romae ....

I. Vor den Nummern.

42) Darstellungen aus der antiken Götter- und Heroenmythe. Von Ann. Carracci im grossen Festsaal des Palastes Farnese zu Rom gemalt, gewöhnlich die »farnesische Galerie« genannt, und folgendermassen betitelt: Galeriae Farnesianae Icones Romae in aedibus Sereniss. Ducis Parmensis ab Annibale Carraccio ad veterum aemulationē posterorumq admirationē coloribus expressae cum ipsarum monocromatibus et ornamentis a Pietro Aquila delineatae incisae Jo. Jacobi de Rubeis cura sumptibus ac typis excusae Romae .... Folge von 21 numerirten Bll., Fol. und qu. Fol. Vorauf gehen, ausser dem Titel, noch drei Bll.: 1) Das Porträt des Ann. Carracci, Brustbild in einem Oval an der Vorderseite eines Piedestals und oberhalb der Inschrift, welche C. Maratti dem Ruhme dieses Malers widmete, als er ihm 1674 ein Grabmal neben demjenigen Rafaels in der Kirche La Rotonda zu Rom errichten liess; 2) ein allegorisches Bl., welches Ann. Carracci vorstellt, wie er, von seinem glücklichen Genius mit erleuchtender Fackel begleitet, die gefallene Malerei wiederaufrichtet und nach dem Tempel des Apollo und der Minerva hinführt; im Vordergrunde liegen zwei Flussgötter, die Tiber und den Reno bezeichnend, wovon die erste bei Rom und der andere bei Bologna fliesst, um anzudeuten, dass der genannte grosse Meister in jenen zwei Städten seine Talente glänzen liess, von P. Aquila nach einer Zeichnung des C. Maratti radirt, — ein schönes Bl. mit folgender Inschrift im oberen Theile der Platte: Jacentem Picturam Annibal Carraccius à tenebris suo lumine restituit et ad Apollinis et Palladis aedem perduxit; 3) ein anderes allegorisches Bl. zum Ruhm des Francesco Maria Phoebeo, Bischof von Tarsus, welchem diese Folge dedizirt ist. Man sieht darauf unter anderen die Malerei, die neben der Minerva sitzt und den Rath der ihr beistehenden Göttin befolgt, um das Bildniss jenes Prälaten zu malen. Dieses Bl. ist von der Erfindung des P. Aquila, welcher die ganze Galerie radirte, und diese Folge von Bll. reicht allein hin, um die meisterhafte Geschicklichkeit jenes Kupferätzers im vortheilhaftesten Lichte erscheinen zu lassen. — Die Originalplatten dieses grossen Kupferwerkes sollen 1824, auf Befehl des Papstes Leo XII., wegen ihres allzu heidnisch üppigen Inhalts vernichtet worden sein.

E. Kolloff.

Aquila. Francesco Faraone Aquila, italienischer Kupferstecher, Neffe des Vorhergehenden, geb. in Palermo, angeblich um 1676, scheint vorzüglich in Rom gelebt zu haben; er arbeitete dort von 1690 bis 1740, wie die auf seinen Kupferstichen verzeichneten Jahrzahlen besagen. Er hatte bei weitem nicht das Talent seines Oheims und blieb immer ein mittelmässiger Künstler, der es im Stechen zu einer gewissen Sauberkeit und Handwerksmässigkeit, aber im Zeichnen niemals zu einiger Gründlichkeit brachte. In den Platten, wo er den Grabstichel allein anwendet, ist er kalt und wirkungslos, leidlicher sind diejenigen, bei welchen er die Radirnadel zu Hülfe nahm und mit dem Stichel verband.

s. Heineken, Dictionnaire. — Huber u. Rost, Handbuch für Kunstliebhaber. IV. 107. — Le Blanc, Manuel.

A. Blätter von eigener Erfindung.

1) Die hl. Rosalie bittet für die Pestkranken. F. Aquila inv. et intaglio. Fol.

2) Mars bei einem Baum, woran seine Waffen aufgehangen sind. Fol.

B. Blätter nach verschiedenen Meistern.

1) Esther vor Ahasverus. Nach P. de Matteis. Fol.

2) La Vierge au panier. Hl. Familie; Maria mit dem Christuskinde auf dem Schooß, sitzt im Vordergrunde unter einem Baum und hat neben sich einen Korb, wovon der Name kommt, unter welchem dieses ehemals in der königl. Gemäldesammlung zu Madrid, jetzt in der Londoner Nationalgalerie befindliche Bild berühmt ist; im Hintergrunde der hl. Joseph, mit Hobeln beschäftigt. Nach Correggio. Fol.

I. Mit folgender Unterschrift: Eruditissimo viro D. Joanni Petro Bellori cui debent literae bonaeq artes, Pictorumq cineres praecipuum Antonii Corigiensis opusculum. Franciscus Farao Aquila chalcographus erosorius Panormitanus d. d. d. Romae 1691.

II. Die obige Unterschrift ist ausgeschliffen und durch folgende ersetzt: Nudus eram et vestistis me. Matth. XXV. La Sapienza

divina disse al B°. Enrico Susone nel Dialogo d'Amore. Cap. XX. Conservando la purita del cuore, et una perfetta libertà da tutti gl' affetti terreni, mi vesti é copri la mia nudità. Ex pictura Antonij Allegrij de Coregio Fran. Aquila chalcographus eroso-rius Panor. dicaverat D. Petro Beliori An. 1691.

2a) Die ersten Entwürfe zu dem Kuppelgemälde der Himmelfahrt Maria's, von Correggio, in der Kathedrale zu Parma. 6 Bll. Fol.

3) Petrus kommt dem auf dem Wasser gehenden Christus entgegen. Nach G. Lanfranco's Gemälde in der Peterskirche zu Rom. F. Faraonius Aquila del. et sculp. — Io. Iacobus de Rubeis formis Romae .... 1690. gr. Fol., oben gerundet.

4) Das Abendmal. Nach Fr. Albani. gr. qu. Fol., oben abgerundet.

5) Der vom Kreuz herabgenommene Leichnam Christi wird, am Eingang der Todtengruft, von Johannes gehalten; die hl. Magdalena küsst ihm die linke Hand; im Mittelgrunde steht die wehklagende Mutter; weiter zurück, rechts, zwei trauernde hh. Frauen. Nach Bonav. Lamberti. Nella stamperia di Dom^{co}. de Rossi ... in Roma .... l'an 1695. Fol.

Eines der besten Bll. des Meisters; es erinnert sehr an die Art des P. del Pô, und ist von dem Maler seinem Gönner, dem Marchese Angelo Gabrielli, gewidmet.

6—17) Die Apostel, ganz stehende Figuren, in Nischen abgebildet nach den Statuen verschiedener Bildhauer. Folge von 12 numerirten Bll. Romae ex chalcographia jam de Rubejs nunc R. C. A. apud Pedem Marmoreum. Fol.

18—29) Die Märtyrertode der Apostel. Nach G. Lanfranco. Folge von 12 Bll. nebst folgendem Titel: Martirij de' gloriosi Santi Apostoli, effigiati dal famoso pennello del Cav^{r}. Gio. Lanfranchi, nel Sacrato Tempio dedicato a medesimi Santi di Chier^{ci}. Reg^{ri}. Teatini di Napoli ... Date in luce de Paolo Petrini excudit Neapoli. Fol.

30) Christus zeigt dem Gott Vater einen grossen Engel, der mit dem Kreuze in der Luft fliegt und von vielen kleinen Engeln, welche die anderen Passionswerkzeuge tragen, begleitet ist. Nach P. Berrettini's Kuppelgemälde in der Kirche S. Maria in Valicella oder Chiesa nuova de Padri dell' oratorio di San Filippo Neri. Data in luce da Domenico de Rossi ...... in Roma l'anno 1696, il di 15 Settembre. gr. qu. Fol.

31) Geschichten des alten Testaments. Abbildung der ersten Mosaikkuppel rechter Hand von der Kapelle del SS^{mo}. Crucifisso in der Peterskirche in Rom. Nach Ciro Ferri. gr. qu. Fol.

I. Mit der Adr. des Domenico de Rossi ... in Roma l'anno 1695.

II. Mit derselben Adr. in Roma l'anno 1696.

32) Anbetung des Lammes der Offenbarung. Abbildung der zweiten Mosaikkuppel rechter Hand vor der Kapelle di San Sebastiano in der Peterskirche in Rom. Nach P. Berrettini. gr. qu. Fol.

I. Mit der Adr. des Dom. de Rossi ... in Roma l'an. 1695.

II. Mit derselben Adr. in Roma l'an. 1696.

33) Darstellungen bezüglich auf das Geheimniss der Eucharistie. Abbildung der dritten Mosaikkuppel rechter Hand vor der Kapelle del Santiss^{mo}. Sacramento in der Peterskirche in Rom. Nach P. Berrettini. gr. qu. Fol.

I. Mit der Adr. des Dom. de Rossi .... in Roma l'an^{o}. 1694, il di 15 Settembre.

II. Mit derselben Adr.: .. in Roma l'an^{o}. 1696, il di 15. Settembre.

34—51) Darstellungen aus der Kirchen- und Profangeschichte, gewöhnlich die »Stanzen des Vatikans« genannt. Nach Rafael. Folge von 19 numerirten Bll., mit einbegriffen das Titelbl., welches die Dedikation an Innozenz XIII. und folgenden Titel führt: Picturae Sanctij Urbinatis ex aula et conclavibus Palatij Vaticani ad publicum terrarum orbis ornamentum in aereas tabulas nunc primum omnes deductae, explicationibus illustratae, typisque edictae. Typis ac sumptibus Dominici de Rossi Io. Iacobi filii, Romae ... Anno Dñi. MDCCXXII. gr. qu. Fol.

52) Christus und Maria, auf einem Thron sitzend und von mehreren Heiligen umgeben. Nach G. Boni. kl. Fol.

53) Maria empfängt im Himmel den hl. Karl Borromäus und stellt ihn ihrem auf Wolken thronenden Sohne vor; der hl. Ambrosius, bereits des Aufenthalts der Hochglückseligen theilhaftig und kenntlich an der Peitsche, die neben ihm ein kleiner Engel hält, unterbricht seine Lektüre, um sich nach jenem himmlischen Ereigniss umzuschauen. Nach C. Maratti's Altargemälde in der Kirche S. Carlo auf dem Corso zu Rom. Roma ex chalcographia Dominici de Rubeis anno 1693 (nicht 1698, wie gewöhnlich angegeben ist). gr. Fol. Hauptbl. des Meisters.

54) Maria im Himmel sitzend zwischen dem hl. Joseph, kenntlich an dem blühenden Stabe, den er hält, und dem hl. Philippus Neri, der aus den Händen des Christuskindes eine blühende Lilie empfängt. Nach C. Maratti. Si vendono alli Cesarini de Matteo Giudice con lic. de Sup. ... F. Faraone Aquila del. et sculp. Fol.

55) Ein hl. Bischof meldet der Maria im Himmel die Ankunft der sterblichen Hülle der hl. Helena. Nach Seb. Conca. Fol.

56) Der hl. Antonius von Padua, das Christuskind tragend. Nach Giacinto Calandrucci. Fol.

57) Die Marter der hh. Firmus und Rusticus. Nach Ignazio Marchi. Fol.

58) Der hl. Franz Xavier, Ueberwinder der Welt und des Teufels. Nach P. de Matteis. 3 Platten. gr. qu. Fol.

58a) S. Venantius. Insigne olim miraculum etc. Nach P. Santo Fanti. Fol. (*Wessely.*)

59) Die hl. Cäcilie. Nach Ant. Guerardi. Gest. 1692. Fol.

60) Die Verlobung der hl. Katharina von Siena mit dem Christuskinde. Nach Correggio. 1711. Fol.

61) Das Bad der Diana. Nach Aloisio Garzi. 1699. qu. Fol.

62) Venus in den Wolken zeigt dem Aeneas die an einem Baum aufgehangenen Waffen. Nach N. Poussin. qu. Fol.

63) Die Entführung der Europa Nach P. de Matteis. Datirt vom 1. Februar 1699. qu. Fol.

64) Ein Held, welchem Pallas einen Lorbeerkranz und Mars ein Schwert überreicht. Nach Ant. Bonfigli. Fol.

65) Die Pest. Nach Rafael. qu. Fol.

66) Constantin's Sieg über Maxentius an der Milvi-

schen Brücke. Nach Andr. Camassei. Datirt aus Rom, 1692. gr. qu. Fol.

67) Constantin's Triumphzug. Nach Andr. Camassei. Datirt aus Rom, 1692. gr. qu. Fol.

68) Fed. Franc. Maria Casini, Kapuziner und Kardinal, 3/4 rechts. Nach Odoardo Vicinelli. Oval im Viereck. 4.

69) Joseph Maria de Thomasijs, Kardinal, 3/4 rechts. Nach P. Nelli. Oval im Viereck. 4.

70) Clemens XI. unterrichtet den römischen Klerus. Nach Bl. Puccini. Eine von Sebastianus Rocchus de Comitibus dem obengenannten Papst gewidmete Thesis. gr. Fol.

71) Allgemeine Versammlung des Kapitels der Minoritenmönche, gehalten zu Rom im J. 1723, unter dem Vorsitz des Papstes Innozenz XIII. Nach Ferd. Pulettus. gr. Fol. — Interessantes, sauber und fleissig radirtes Bl.

72) Die Zeichenakademie, 19 Figuren. Nach Ciro Ferri. gr. qu. Fol.

73) Fünfzig Platten für folgende Sammlung antiker und moderner Statuen: Raccolta di Statue antiche e moderne, data in luce da Domenico de Rossi, illustrata colle sposizioni a ciascheduna immagine di Pavolo Alessandro Maffei. In Roma, l'anno MDCCIV. In Fol. 161 mit römischen Ziffern numerirte Platten. Text, XII und 170 Seiten, Titel, Dedikazion an Clemens XI. von Domenici de Rossi, mit Verzierungen nach der Komposizion des F. F. Aquila, und von diesem auch gestochen. Derselbe stach ebenfalls die zwei Vignetten, eine an der Spitze, die andere am Ende der Vorrede des Maffei, und die dritte vor dem Beginn des eigentlichen Textes.

74) Die Basreliefs an dem Postament der Säule des Antoninus Pius, betitelt: Stylobates Columnae Antoninae nuper e ruderibus Campi Martii Jussu SS. D. N. Clementis XI. effossus, in tres tabulas distributus. Cura et impensis Dominici de Rubeis .... Romae ann. MDCCVIII. 4 Bll., mit Einschluss des Titels, nebst einem lateinischen Vorwort an den Leser. qu. Fol.

75) Le Camere Sepolchrali dei Liberti e Liberte di Livia Augusta. Folge von 40 Platten. Fol.

76) Der Katafalk für die Leichenfeier beim Tode des Papstes Clemens XI., am 19. März 1721, in der Peterskirche zu Rom. Nach Filippo Barigioni. gr. Fol.

77) Das in der Peterskirche in Rom errichtete Trauergerüst für die Leichenfeier beim Tode des Papstes Innozenz XIII., am 7. März 1724. Nach Fil. Barigioni. gr. Fol.

78) Katafalk für die Leichenfeier beim Tode des Papstes Clemens XII., am 6. Febr. 1740, in der Peterskirche zu Rom. Nach Fil. Barigioni. gr. Fol.

79) Katafalk für die Leichenfeier König Karl's II. von Neapel in der dortigen Cappella del Tesoro. Nach Ferd. Sanfelice. gr. Fol.

80) Architektonische Dekorazion für die zu Ehren Alexander Sobieski's, zu Rom in der Kapuzinerkirche auf Befehl von Clemens XI., am 22. November 1714 veranstalteten Leichenfeier. Nach Aless. Specchi. gr. Fol.

81) Arco trionfale eretto ... nell' ingresso della Piazza di Campidoglio alla glorie di Innocenzo XIII. in occasione del solenne Possesso preso in S. Giovanni Laterano, il di 16 novbrē MDCCXXI. Architettura di Aless. Specchi. gr. Fol.

82) Architektonische Dekorazion, den friedenbringenden Merkur vorstellend, und gebraucht für das zu Ehren Benedikt's XIII., am 28. Juni 1735 abgebrannte Feuerwerk. Nach Aless. Specchi. qu. Fol.

83) Sammlung von antiken und modernen Vasen. Raccolta di vasi diversi formati da illustri artefici antichi e di varie targhe soprapposte alle fabbriche piu insigni di Roma da celebri architetti moderni .... data in luce da Domenico de Rossi l'anno MDCCXIII. 51 numerirte Bll., Titel und Dedikazion mit einbegriffen. qu. Fol.

84) Ein Zeichenbuch, mit dem Bildniss des Paolo de Matteis. 16 radirte Bll. nach den Zeichnungen dieses Meisters. kl. Fol.

E. Kolloff.

Aquilano. Tobia Cicchino, genannt Tobia Aquilano, neapolitanischer Maler und Kupferstecher, wovon die Kunsthistoriker noch weniger zu melden wissen als von dem vorhergehenden, dessen Schüler er gewesen zu sein scheint. Uebrigens findet er sich nur bei Strutt (Dictionary, 1785) und Zani (Encicl., 1820) erwähnt. Ich kenne ein nach diesem Maler gestochenes sehr seltenes Blatt, welches einen todten Christus auf dem Schooße der Maria vorstellt, und nach seiner Art und Weise urtheile ich, dass Pompeo Aquilano sein Lehrmeister ist. Man hat von ihm auch einen seltenen Kupferstich, einen Christus am Kreuz, aus dessen Aufschrift erhellt, dass Tobia Aquilano im J. 1570 zu Rom für den dortigen Kunsthändler Ant. Lafrery arbeitete. Meines Wissens ist dieses Blatt das einzige, welches mit seinem Namen bezeichnet vorkommt; aber dieser Umstand lässt vermuthen, dass manche anonyme Kupferstiche, die mit dem alleinigen Namen des angegebenen Verlegers herausgegeben sind, unserm Künstler angehören.

a) Von ihm selbst erfunden und gestochen:

Christus am Kreuz; am Fuss des Kreuzes der Todtenkopf. Zu beiden Seiten vier lateinische Verse: Summa Deum pietas .... nostra labore salus. Unten in der Mitte: Tobias Aquilanus FECIT . M . D . LXX. Rechts: Romae Ant°. Lafrerij. H. 416 mill., br. 300 mill. Selten.

b) Nach ihm gestochen:

Pietà, Komposizion von 4 Figuren. Maria, an einer Felsenwand sitzend, hält auf ihrem Schooße den todten Christus, welchen Maria Magdalena anbetet und der hl. Johannes bejammert. In der Ferne die beiden Schächer am Kreuze. Unten: Tobia Cicchino Aqlan. Invent. in zwei Zeilen. H. 355 mill., br. 245 mill. Ohne Namen des Kupferstechers, in der Manier von C. Cort nicht besonders mit dem Stichel ausgeführt.

E. Kolloff.

Aquilano. Orazio Aquilano, s. Orazio de' **Santi.**

Aquilano. Pompeo Aquilano, s. Pompeo dall' **Aquila.**

Aquiles. Julio de Aquiles von Rom, auch

Julio Romano genannt (denn diese beiden sind nicht, wie Cean Bermudez meinte, von einander verschieden), war ein Maler, den Alonso Berruguete 1533 bei den Verhandlungen über den Preis seines Altartabernakels in dem ehemaligen Kloster S. Benito el Real zu Valladolid zum Taxator ernannte. Cruzada Villaamil vermutet nicht ohne Grund, dass er einer der beiden Schüler des Rafael oder des Giovanni von Udine sei, welche nach Pater Siguenza zu Ubeda im Palaste des Staatssekretärs Cobes, und in der Alhambra im sogen. Tocador de la Reina malten, und von denen Palomino noch Gemälde im Palaste der Herzöge von Alba zu Madrid sah. Die Gemälde im Tocador de la Reina wurden zur Zeit der neuen Palastbauten unter Karl V. ausgeführt, und waren in den architektonischen und dekorativen Theilen im Geschmack des Berruguete gehalten. (Vergl. den Art. Al. Berruguete.) — Dann wäre also dieser Aquiles einer von den beiden schon unter Alexandro (s. diesen) und Julio angeführten Künstlern.

s. El Arte en España. I. 144.

Fr. W. Unger.

Aquilio. Antonio Aquilio, gen. Antoniacci oder Antonazo, Sohn des Benedetto A., aus Rom, malte in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. Antonio sowol als ein Bruder von ihm, Namens Evangelista, besassen jeder ein eigenes Haus auf der Piazza della Cerasa, der heutigen Piazza Rondanina. Als Künstler finden wir Aquilio zum ersten Male 1460 beschäftigt, wo er für den Kardinal Bessarion die Eugenienkapelle in S. Apostoli zu Rom mit Malereien schmückte, (mitsamt der Kapelle zerstört). Als der Herr von Pesaro, Alessandro Sforza, wahrscheinlich 1461 nach Rom kam, liess er sich von Melozzo da Forli das Marienbild in Maria del popolo kopiren und von Antonio das in S. Maria Maggiore. Die Originale galten den Gläubigen immer für Werke des Apostels Lukas; doch hätte dieser selber nach den lateinischen Versen des Martino Filetico die Kopien nicht von ihnen unterscheiden können. Beide Arbeiten sind längst verschollen. Noch heute aber existirt zu Rieti in der Sakristei von S. Antonio del Monte eine Altartafel mit der Bezeichnung »Antonius de Roma epinxit. 1464.« (ist hier vielleicht zu lesen me pinxit 1464?). Die Jungfrau Maria reicht ihre Brust dem Christkinde, an ihren Seiten die hh. Antonius und Franziskus. Das Werk ist in Tempera auf Goldgrund gemalt, der aber fast ganz abgerieben ist; auch von dem blauen Mantel der Maria sieht man nur noch Spuren. Crowe und Cavalcaselle erblicken in dem Maler einen Nachahmer Benozzo Gozzoli's und der umbrischen Schule.

Bernardo Rosellino bezahlte an Antonio Aquilio den 15. März 1469 drei und einen halben Dukaten für die Bemalung eines Wappens des Cardinal Rohan, welches Turino da Pescia an der Kirche S. Agostino zu Rom in Marmor gemeiselt hatte. — Antonazo war auch unter den Malern, welche zu den alljährlichen Passionsspielen im Colosseum die Szenerien und Dekorationen fertigten. — 1470 machte er für die Kirche Maria della Consolazione Gemälde (bei dem Umbau derselben zu Grunde gegangen).

Die Kapelle della Concezione in der Kathedrale zu Velletri besitzt eine Altartafel mit der Unterschrift ANTONATIUS ROMANUS ME PIXIT ANNO MCCCCLXXXIII. Die thronende Himmelskönigin hält im linken Arme das Christkind, das in eine rothe Tunika gekleidet in seiner Hand die Weltkugel mit dem Kreuze trägt; sein Wesen hat etwas Erhabenes, das der Maria zeigt feierliche Pietät. Das Werk ist auf Goldgrund gemalt und von der Art und Weise florentinischer Renaissance noch weit entfernt; allein es hat nichts von griechischem Stil, wie Corvisieri meinte.

Im J. 1489 ertheilte Girolamo Gaetano, Erzbischof von Capua, an Antonazo den Auftrag, für die neu erbaute Kapelle des dortigen Domes ein Altarbild zu malen. Noch heute ist es dort an seinem Platze, aber durch Restauration verdorben. Aus der Inschrift hat man noch herausgelesen: »Antonatius Romanus M. For. P. MCCCCLXXXIX«. Maria sitzt auf einem Throne, der mit Arabesken geziert ist und zugleich mit den Buchstaben S.P.Q.R.A.R.P.S.Q.R. Diese Tafel scheint für Crowe und Cavalcaselle die Veranlassung gewesen zu sein, dass sie ein Bild im Quirinale für denselben Meister in Anspruch nehmen. Es stellt die Maria mit dem Christkind zwischen den hh. Paulus und Petrus dar; am Throne der Madonna das Wappen des Monsignor Brancadore, der es für die Audienzhalle der Rota machen liess. An Antonazo erinnern auch Bilder im Versammlungszimmer des Sacro speco bei Subiaco und ebenso die Fresken in der dritten Kapelle links von S. Pietro in Montorio zu Rom. Die letzteren zeigen Gott Vater in der Glorie, eine Empfängniss Mariä sowie David und Salomon.

Interessant ist ein Kontrakt, den Antonazo den 12. Nov. 1491 mit Guglielmo Pererio abgeschlossen hat; er betrifft die Ausmalung der Kapelle des Pietro Altissen in S. Maria della Pace in Rom. Die Säulen und Pfeiler mit ihren Kapitälen sollten mit Gold und prächtigen Farben geschmückt werden; aussen über den Bogen aber zwei Engel Vorhänge zurückziehen, um zwischen ihnen ein Rundbild der Madonna auf Holz gemalt erscheinen zu lassen; für die Hauptwand im Innern war die Verklärung Christi bestimmt: oben der Erlöser zwischen Elias und Moses auf goldigen Wolken, unten Petrus, Johannes und Jacobus. Als Altarbild wurde eine Madonna mit den hh. Fabiano und Sebastiano bestellt, worauf dann auch die Donatoren Pietro Altissen und dessen Frau anzubringen waren. — Für den Kalkbewurf der Wand, für alles Geräth, für Material und Farbe musste Antonazo

sorgen und das Werk in 4 Monaten zu vollenden versprechen; dafür sollte er 60 Goldducaten erhalten. Es ist unbekannt, ob er je diesen Auftrag ausgeführt hat. Aus Vasari erfahren wir, dass Antoniasso 1493 gemeinsam mit Lancislao von Padua berufen war, um den Preis der Gemälde zu begutachten, die Filippo Lippi in S. Maria sopra Minerva ausgeführt hatte. — Der Padre Casimiro bewunderte noch vor etwa 150 Jahren in der Franziskanerkirche S. Maria in Campagnano die Frische und vortreffliche Erhaltung einer Tafel, welche bezeichnet war Antonasius Romanus me pinxit MCCCC97. Sie zeigte die thronende Madonna mit dem Christkinde umgeben von vier Heiligen. Aber noch bei Lebzeiten jenes Padre schlug der Blitz in die Kirche und beschädigte das Bild, das dann ein sogenannter Restaurator vollends verdarb.

Ein Zeitgenosse und, wie es scheint, ein Freund Antonazo's war der Maler Francesco Cajazza, der 1486 wegen eines Mordes am kapitolinischen Galgen erhängt wurde. Aus seinem Nachlasse erhielt jener für eine Schuldforderung 5 Goldducaten, 7 Karlen und 1 Groschen.

Antonazo war mit Paolina Vessecchia vermält und hatte vier Söhne. Um das J. 1500 scheint er gestorben zu sein. In S. Luigi de' Francesi liess der älteste Sohn Girolamo eine Familiengruft errichten, in welcher beide Eltern beigesetzt wurden. Man kennt jetzt nicht einmal deren Stätte mehr, aber die Biblioteca Chigiana bewahrt noch handschriftlich das folgende Epitaph:

Est Antonati manibus dum picta tabella
Quae spreto mortis viveret arbitrio
Invida mors dicens: nil est hac falce relictum
O scelus! egregium substulit atra virum.

Antonatio Aquilio pictori incomparabili ac Paulinae Vessechiae uxori Hieronymus parentibus benem. ac sibi suisque posuit.

Monographie: Santino Corvisieri, Antonazo Aquilio in der Römischen Zeitschrift »Il Buonarotti« Giugno e Luglio 1869. pp. 129—136 und 157—168. — Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in Italy. III. 167. 168. 360. Ihre Notizen und jene Monographie entstanden unabhängig von einander; sie ergänzen und berichtigen sich gegenseitig. — Vasari, ed. Le Monnier. V. 249. — Reumont in den Jahrb. für Kunstwissensch. V. 95.

Marco Aquilio, einer der Söhne des Antonio Aquilio, war gleichfalls Maler und verfertigte 1511 eine Altartafel für Rieti. Sie befindet sich noch dort im Refektorium des Klosters S. Chiara und zeigt auf einem Streifen die Worte: »Marcus Antonĭus Magñ Antonatii Romanus depinxit MDXI.« (heisst es vielleicht me pinxit?). Dargestellt ist eine Auferstehung Christi zwischen S. Stefano und S. Lorenzo; in der Lunette Gott Vater zwischen S. Franciscus und S. Antonius; auf der Predella die Gefangennahme, die Geisselung und die Kreuzigung Christi sowie eine Pietà und die Grablegung. Der Christus im Hauptbilde ist von schlechten Verhältnissen, die schlafenden Soldaten sind schlecht gruppirt, aber das Ganze zeigt einen Meister, der Perugino's Werke gesehen hat.

s. Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in Italy. III. 168.

Jansen.

Arachequesne. Jean Louis Pierre Arachequesne, Genremaler, geb. zu Compiègne den 8. Juli 1793, † zu Paris im Mai 1867. Er lernte bei Guérin und Picot. Von 1853—1863 war er Maire seiner Vaterstadt. A. scheint die Malerei in seinen älteren Jahren wenig mehr gepflegt zu haben.

s. Bellier de la Chavignerie, Dict., wo das Verzeichniss seiner von 1827—1836 ausgestellten Werke.

W. Schmidt.

Aradi. Sigmund Aradi, ungarischer Bildhauer, geb. 1838 zu Arad. Er widmete sich Anfangs dem technischen Studium, absolvirte das Polytechnikum zu Karlsruhe (1857—61) und trieb besonders Mechanik, worauf er ein Jahr lang in Wien als Mechaniker in Verwendung stand. Schon in Karlsruhe hatte er jedoch bei Schröder zeichnen gelernt und sich viel mit ästhetischen und kunstgeschichtlichen Studien beschäftigt, was er in Wien unter Joseph Gasser's Leitung und an der Akademie fortsetzte. Um 1863 ging er nach Mailand, wo er theils unter Tantardini, theils selbständig arbeitete; nach zweijährigem Aufenthalt zog er nach Rom. Hier widmete er die nächsten zwei Jahre, zum Theil im Genuss eines Stipendiums der k. ungarischen Regierung, dem Studium der Antike und wollte dann nach Ungarn zurückkehren. Auf dem Wege jedoch fesselte ihn sein geliebtes Mailand wieder, welches er seitdem, zweimal mit erneuerten Staatsstipendien unterstützt, nicht mehr verlassen hat.

Ausser einigen kleineren, in seiner Vaterstadt Arad ausgestellt gewesenen Werken trat er 1865 mit einer grossen Statue aus karrarischem Marmor, der »trauernden Roma« auf, welche der Pester Kunstverein ausstellte und ankaufte. Er bekam dann den Auftrag, das für Arad bestimmte Honvéddenkmal auszuführen, welches er 1869 beendigte. Dieses Werk besteht aus der überlebensgrossen Personifikation der Stadt Arad, welche das Honvédgrab bekränzt; die Enthüllung desselben war auf den 9. Febr. 1870 angesetzt, ist aber seitdem mehrfach wieder verschoben worden. Unter den letzten Arbeiten A.'s ist namentlich die marmorne Kolossalbüste der durch ihre Wolthätigkeit bekannten Gräfin Maria Theresia Brunsvick (jetzt im Nationalmuseum zu Pest) erwähnenswerth.

L. Hevesi.

Arago. Jacques Etienne Victor Arago Zeichner, hauptsächlich aber bekannt als Reisender und Schriftsteller, geb. im März 1790 zu

Estagel bei Perpignan, begleitete als Zeichner die von Freycinet befehligte Expedition um die Welt 1817—1820 und entwarf eine Sammlung interessanter Zeichnungen, die in der Beschreibung der Reise (s. unten) in Kupfer gebracht wurden. Seine spätere Thätigkeit, die sich hauptsächlich auf Dichtungen, Reisebeschreibungen etc. erstreckte, fällt ausser den Bereich des Künstlerlexikons, wir bemerken hier nur, dass er erblindete und im Januar 1855 zu Paris starb. Man hatte ihm den Beinamen des »blinden Reisenden« gegeben. Wenn die Bll. unter No. 2 auch von ihm herrühren, was wir nicht mit Gewissheit angeben können, so verstand er sich auch auf die Lithographie.

1) Voyage autour du monde, entrepris par ordre du Roi — par Freycinet. Paris 1824. 4. 348 Kupfer nach A.'s Zeichnungen.

2) Proverbes et Bons Mots mis en action d'après les moeurs populaires; composés et lithographiés par les peintres Pigal, Pajou et J. Arago, avec texte explicatif rédigé par J. Arago, et publiés par Noel. 50 Bll. Paris. gr. Fol.

W. Schmidt.

Arago. Alfred Arago, Maler, geb. zu Paris den 20. Juni 1816. Er stellte seit 1841 Historien-, Genrebilder und Landschaften aus. Im Museum zu Perpignan befinden sich von ihm: Graf Bald. Castiglione, Kopie nach Rafael, und hl. Franz von Alcala, Kopie nach Murillo. 1853 ward er Inspektor der schönen Künste im Ministerium des Innern.

s. Bellier de la Chavignerie, Dict., wo ein Verzeichniss seiner bis 1852 ausgestellten Werke.

W. Schmidt.

Aragonese. Sebastiano Aragonese, Maler in der Mitte des 16. Jahrh., geb. zu Brescia als Sohn der Catarina Trunconali und des Alfonso A., der gleichfalls Maler war. Dies ersieht man aus dem Grabmal, welches der Sohn und die beiden Töchter Innocentia und Salamanca in der Kirche S. Giovanni zu Brescia ihrer im J. 1559 als Witwe verstorbenen Mutter widmeten. Die erwähnten Namen weisen darauf hin, dass die Familie väterlicher Seits aus Aragonien stammte.

Die Schriftsteller Brescia's beziehen auf Sebastiano ein noch vorhandenes Gemälde in der Kirche San Alessandro, das Christus mit den hh. Ludwig von Frankreich, Rochus und Sebastian vorstellt. Es ist bezeichnet L - S - A und ward früher dem Luca Mombello beigemessen. Den ersten Buchstaben löst man durch Luca oder Lazaro auf. Die Formen und Bewegungen sind richtig gezeichnet, aber es fehlt die Morbidezza, jene Weichheit der Farbengebung, die der Italiener so ungern vermisst. *Mündler* findet in dem Werke Nachahmung des Gambara, mit entfernten Anklängen an Moretto. Eine Beschreibung Brescia's von 1760 schreibt dem Aragonese auch das Bild des Hauptaltars der Kirche S. Agata zu, welches die Marter der Heiligen darstellt; Andere jedoch schliessen sich dieser Meinung nicht an, und weichen in der Bestimmung des Meisters von einander ab.

Unser Künstler war ein grosser Liebhaber von Alterthümern. Man kennt von ihm eine Sammlung mit ungefähr 1600 Federzeichnungen, Medaillen mit ihren Rückseiten, und 200 Einrahmungen seiner Erfindung. Ebenso zeichnete er die Denkmäler von Brescia, kopirte die alten und neuen Inschriften der Stadt und Umgegend, und veröffentlichte davon eine grosse Anzal in einer Schrift: Monumenta antiqua urbis et agri Brixiani Sebastiano Arragonensi pictore brixiano summa cura et diligentia collecta MDLXIIII. Die Bibliothek von Brescia besitzt noch das dazu gehörige Manuskript, und das dortige Archiv die 34 Holztafeln, die dafür nach seiner Zeichnung geschnitten sind. Die Holzschnitte zeigen die Buchstaben immer weiss auf schwarzem Grund. Als Zeichner war er offenbar bedeutender denn als Maler.

Wann er gestorben, ist unbekannt; im J. 1567 lebte er noch.

s. Rossi, Elogj istorici de' Bresciani illustri. 1602. p. 517. — Cozzando, Vago e curioso ristretto profano e sagro dell' istoria Bresciana. 1694. p. 131. — Orlandi, Abecedario pittorico. 1733. p. 397. — Chizzola, Le Pitture e Sculture di Brescia. 1760. pp. 77. 121. — Fuga, Abecedario pittorico. p. 1152. — Memorie di Lattanzio Gambara e de' Pittori Bresciani. 1807. p. 128. — Lanzi, Storia pittorica. 1822. III. 107. — Brognoli, Nuova Guida della città di Brescia. 1826. pp. 114. 151. 267. — Sala, Pitture ed altri oggetti di belle arti in Brescia. 1834. pp. 77. 96. — Nagler, Künstlerlex. I. 152.

Notizen von Jansen.

Alex. Pinchart.

Arais. Arais, moderner Künstler, wol in England.

Nach ihm gestochen.

Albert, Prinz-Gemal der Königin Viktoria, zu Pferd. Gest. von Ball. 4.

W. Engelmann.

Araldi. Alessandro Araldi, Maler, geb. um das J. 1475 oder nach Toschi und nach Martini schon um 1465 zu Parma, † daselbst nach 1530. Sein Vater hiess Cristoforo, und sein Lehrer in der Malerei war wahrscheinlich Cristoforo Caselli. Die Schule des Giovanni Bellini, welcher dieser Meister angehörte, offenbart sich auch noch bei Alessandro Araldi, so dass Lanzi auf den Irrthum kommen konnte, ihn zu einem unmittelbaren Schüler jenes grossen Venezianers zu machen. Er heiratete zuerst Maria Cattorino und bekam den ersten Sohn mit ihr 1486, im J. 1488 aber ist er mit einer Paola di Andrea del Piombo »sua concittadina« vermält. Im J. 1496 wird er von Agnese del Piombo, Ehefrau des Melchiorre Pradisotto, zum Friedensschlichter zwischen den Parmesaner Familien Pradisotto und Pellegrini erwält. Im J. 1508, nach seines Vaters Tod, ver-

pfändet er ein Stück Land in Torricella für 200 Lire. Am 27. Febr. 1500 übernahm Araldi für die Confraternità von S. Quirino zu Parma die Ausführung einer Altartafel und erhielt dafür »per elemosina secreta« neun Lire. Zu gleichem Zwecke gab ihm der Notar Galeazzo Piazza einige Kleidungsstücke. Ein Freskobild im Dome zu Parma, unterschrieben Alex. uder D. Araldus pinxit 15. 9 (d. h. 1509), zeigt uns die Jungfrau Maria, das Christkind und den hl. Joseph mit einem knieenden bischöflichen Donator. Die Farben haben sehr gelitten. Crowe und Cavalcaselle bemerken hier Nachahmungen der Formen des Francia von Bologna und Anklänge an den Veronesen Gianfrancesco Caroto. Ganz untergegangen sind die Geschichten des Leidens Christi, welche Araldi 1510 im Chore von S. Paolo al fresco malte. Verhältnissmässig wol erhalten haben sich dagegen die Wandmalereien in einem Zimmer des Klosters S. Paolo. Die Inschrift über dem Kamin: transivimus per ignem et aquam ... MDXIIII« verräth uns wol das Jahr der Vollendung. Der Beschauer begegnet hier einer Nachahmung jener dekorativen Art und Kunst, wie sie Andrea Mantegna in der Kirche degli Eremitani zu Padua so vollendet entfaltet hatte. Auf dem blauen Grunde des Gewölbes erscheinen Arabesken, Meerwunder u. a. phantastische Gestalten, musizirende Engel und spielende Kinder. Von zierlichen Umrahmungen eingeschlossen laufen ringsherum Historien des A. und N. Testamentes: Adam und Eva, Abraham's Opfer Judith und Holofernes, Salomon's Urtheil, Der Kindermord, Der wunderbare Fischzug, Die Hochzeit von Kana, Die Predigt des Apostels Paulus u. s. w. Die schwerverständlichen Allegorien in den Lünetten halten Crowe und Cavalcaselle für schlecht komponirt, aber für Inspirationen des Mantegna, Costa und Francia. In jenen Historien dagegen gewahren sie nicht nur Erinnerungen an Costa, sondern auch an Rafael, Michelangelo und Bazzi Welche Fülle von Namen und Richtungen verschiedenster Art! Sehr zutreffend hat Lanzi den Maler Araldi als einen »antico moderno« charakterisirt. Das starre Wesen des früheren 15. Jahrh. ist in ihm noch nicht überwunden, und der Genius der vollendeten Renaissance noch nicht zur freien Entfaltung gekommen. Dies befangene und gebundene Wesen erscheint selbst an der Kopie des Leonardo'schen Abendmahles und zwar so sehr, dass sie von Burckhardt »eine Zurückübersetzung in den älteren lombardischen Stil« genannt werden konnte. Diese Temperakopie, auf Leinwand, welche, nur wenig kleiner als das Original, nach Malaspina im J. 1530 gemacht wurde, ward von Toschi für die Akademie von Parma erworben; sie steht in dem grossen Saal der Scuola del Nudo. — Im J. 1514 verfertigte Araldi für die Kirche del Carmine Mariä Verkündigung, die gegenwärtig in der Galerie von Parma ist. Sie trägt die Unterschrift »Alexander Araldus faciebat 1514«. Die Gesammthaltung der Figuren und namentlich der Ausdruck der Köpfe haben wenig Anziehendes; die schlichte Landschaft gefällt noch am meisten. Mündler nennt hier das Kolorit »entsetzlich trocken«. Im J. 1516 malte Araldi in der Kapelle Centoni im Dom von Parma und lieferte ausserdem ein Tafelbild für Casalmaggiore bei Cremona, das die hh. Rochus, Hiob (oder Paulus Eremita) und Sebastianus darstellt. Es trägt seinen Namen und die Jahreszal, und wurde für Panni und dann für Bartoli die Veranlassung, Casalmaggiore als Araldi's Heimat auszugeben. Seit 1518 verdunkelte Correggio jedes andere Talent in Parma. Dennoch weiss uns Affò noch von Aufträgen zu berichten, die Araldi bekam. So im J. 1520 ein Altarbild und 1522 eine Anzal Fresken für den Dom. Im J. 1519 malte er die Vermälung der Maria unter der dortigen Konfession. Zwei Jahre später malte er für die Gemeinde von Parma im Palast des Gouverneurs das Wappen Franz' I. von Frankreich nach den Zeichnungen des Temperelli. Im J. 1528 machte er sein Testament und setzte nach dem Tode seiner sechs Söhne den Filippi Porzioli zum Universalerben ein. Zwei (oder drei?) Jahre später starb er.

Ausser den bisher angeführten Werken können nur noch wenig andere mit Sicherheit Araldi beigelegt werden. Dazu gehören der hl. Ubaldus zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel sowie Mariä Verkündigung und eine Pietà in der Kirche San Sepolcro zu Parma. Den segnenden Christus mit dem Buche auf grünem Grunde, der in der dortigen Galerie sich befindet und als ein Giovanni Bellini angeführt wird, erklären Crowe und Cavalcaselle für einen Caselli oder Araldi. Dagegen sprechen sie ihm die dortige Verkündigung ab, wo in der Höhe Gott Vater mit einem Engel und unten die hh. Sebastian und Katharina angebracht sind. Sie weisen das Bild Lodovico da Parma zu, und denselben Meister lassen sie wenigstens »zum Theil« an dem Fresko der Cusani-Kapelle ein Anrecht haben, das sonst durchaus für eine Arbeit Araldi's gilt.

s. Affò, Vita etc. del Parmigianino. p. 35 u. 36, bringt zuerst eine Reihe dokumentirter Nachrichten, die Ronchini und Carlo Malaspina, Nuova Guida di Parma, 1869. pp. 32. 33. 55. 67. 79 neuerdings nur wenig bereichern konnten. — Andere archivalische Nachrichten findet man in: M. Lopez, Il Battistero di Parma, 1865. passim. — Martini, Studj intorno il Correggio. Parma 1865. theilt den Vortrag mit, den Araldi am 20. Dez. 1522 über die Malereien im Dome abschloss. — Panni, Distinto rapporto etc. di Cremona und nach ihm Bartoli, Notizie etc., erwähnen das Bild in Casalmaggiore, das sie zu dem Irrthum über die Heimat des Meisters veranlasste. —

s. Toschi und Isac, Fiore della galleria Parmense. p. 54. — Zaist, Notizie istoriche de' pittori etc. Cremonesi. I. 100. — Crowe und Cavalcaselle, History etc. I. 590. Anm. 1 u. in Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissensch. IV

181 u. 182 Anm. — Burckhardt, Cicerone. pp. 279. 827. 874. — Lanzi, Storia pittorica. III. 379. — Vergl. Bd. I. Artikel Allegri. p. 369 u. öfter. — Notiz von *Mündler*.

Jansen u. Fr. W. Unger.

Araldi. Carlo Francesco Araldi, war im Anfange des 18. Jahrh. Maler in Bologna. Im J. 1710 hat er mit Hilfe des Bildhauers Giuseppe Mazza den Kopf der Marienstatue wieder bemalt, welche der französische Bildhauer Giorgio Fibò 1638 für die Confraternità S. Maria della Misericordia in Carpi gemacht hatte.

s. Campori, Gli Artisti etc. negli Stati Estensi. p. 203.

Jansen.

Araldi. Felice Araldi, Zeichner. Grasselli glaubt, er stamme aus Casalmaggiore, und setzt seine Lebenszeit um 1774. Seinen Namen fand er auf einem Kupferstiche, der von F. Guglielminetti nach Araldi's Zeichnung ausgeführt wurde, und zwar nach einem Gemälde, das vom Volke in San-Martino delle Chiaviche, bei Viadana, Diözese Cremona, sehr verehrt wird. S. den Stich.

s. Grasselli, Abecedario biogr. dei pittori etc. Cremonesi. 1827.

Nach seiner Zeichnung gestochen:

Madonna mit dem Kinde, vor ihr knieen die hh. Karl und Franziskus. Gest. von Fel. Guglielminetti.

Alex. Pinchart.

Araldi. Paolo Araldi, nicht unverdienstlicher italienischer Maler Ende des 18. Jahrh., geb. zu Casalmaggiore, Schüler des Chiozzi und dann in der Akademie zu Parma weiter gebildet. In den Kirchen seiner Vaterstadt, sowie der umgebenden Städte sind mehrere Altarbilder von ihm. Giuseppe Diotti war sein Schüler.

s. Grasselli, Abecedario biografico de' Pittori Cremonesi. 1827.

* *Cavallucci.*

Aramborgo. Aramborgo, Maler zu Turin. Von ihm in der dortigen Salesianerinnenkirche, Visitazione di Maria Vergine, ein Altarblatt. Unter dem Namen Aranbourgus führt ein Auktionskatalog eine Zeichnung des Bildnisses eines jungen Fürsten auf, 4. Möglich, dass dies der verstümmelte Name Aramborgo's ist.

s. F. Bartoli, Notizia delle pitture, sculture ed architetture etc. Venezia 1776. I. — Füssli, Künstlerlexikon. II. und Neue Zusätze.

**

Aramburu. Fr. Miguel de Aramburu, ein Mönch zu Cerain in Guipúzcoa, war Baumeister aus Herrera's Schule. Er übernahm zuerst 1597 in Verbindung mit dem Steinmetz Pedro de Mendiola von Tolosa den Bau des dortigen Franziskanerklosters, der in acht Jahren vollendet werden sollte. In der That liess er 1604 das Tabernakel des Hauptaltars nach seiner Zeichnung von dem Bildhauer Ambrosio de Vengoechea ausführen. Dennoch ist noch lange an der Kirche fortgebaut worden. Domingo de Idiaga übernahm den Bau 1622, und erst 1674 wurde derselbe von Nicolas de Zumaeta zu Ende gebracht und von Miguel de Abarca von Besain und Juan de Zuzunigui von Tolosa gut geheissen. Dieser Bau soll der schönste in Guipúzcoa sein, so dass er des Herrera würdig gehalten wird. Aramburu zeichnete ausserdem die Pläne zu dem Rathause und dem Kloster der Trinitarierinnen zu Rentería in den Jahren 1604 und 1605. Die letzteren führten Iranes de Gaybury und Martin de Ondarza aus. Endlich zeichnete er 1606 die Pläne zu dem Kloster sammt Kirche für die Franziskanerinnen de la Concepcion zu Eybar. Diese führte Meister Hernando de Loydi aus. Doch konnte der Bau erst nach dessen Tode von Garayzabal vollendet werden. Diese Kirche soll eine Wiederholung der Franziskanerkirche zu Tolosa in kleinem Maßstabe sein.

s. Llaguno y Amirola, Noticias. III. 93. — Caveda, Geschichte der Baukunst in Spanien. p. 261.

Fr. W. Unger.

Aranda. Francisco und Juan de Aranda gehörten zu den 18 Künstlern, welche 1500 die Custodia des Hochaltars in der Kathedrale zu Toledo verfertigten. Dies ist wahrscheinlich die eigentliche goldene Monstranz, die in der grossen Custodia von vergoldetem Silber, dem berühmten Werke des Henrique de Arfe (s. Diesen), verwahrt wird. Denn der Ausdruck Custodia wird von den Spaniern für beides gebraucht. Jene eigentliche Monstranz hatte ursprünglich der Kapelle der Königin Isabella gehört, für die sie vom Kardinal Ximenes erworben wurde. Auch sie war ein bedeutendes Werk, mit Figuren, Reliefs und vielen Edelsteinen geschmückt, und wog 57 Mark. Der Goldschmid Francisco Marino hat sie 1594 restaurirt. Wenn übrigens dem Juan de Aranda ausserdem Bildhauerarbeiten über dem Nordportal der Kirche zu Jaen zugeschrieben werden, die schon den bessern Geschmack der Renaissance verrathen sollen, so scheint das auf einer Verwechslung mit Juan de Aranda Salazar zu beruhen.

s. Cean Bermudez, Dicc. — Conca, Descrizione della Spagna. I. 273.

Fr. W. Unger.

Ginés Martinez de **Aranda,** s. **Martinez.**

Aranda Salazar. Juan de Aranda Salazar, vermuthlich ein Biskayer, war Baumeister und Schüler seines Oheims Ginés Martinez de Aranda. Er leitete von 1626 bis 1628 den Bau des von Alonso Matías (s. Diesen) entworfenen marmornen Hochaltars der Kathedrale von Córdova bis zur Vollendung des eigentlichen Altartabernakels. Dann ging er nach Madrid, und 1634 übertrug ihm Bischof Baltasar Moscoso y

Sandoval von Jaen den Bau seiner Kathedrale, der aus Mangel an Mitteln lange gestockt hatte. Aranda hielt sich an die ältern Pläne des Pedro de Valdelvira, riss die unter Bischof Juarez aufgeführten Theile der Kirche, die denselben nicht ganz entsprachen, nieder, führte die Kapellen auf der Evangelienseite auf, und vollendete bis 1654 die Hälfte der Kirche bis an den letzten Pfeiler des Chors. Auch das Nordportal schreibt man ihm zu, bei dem er mit Juan Gomez de Mora konkurrirte. Cean Bermudez rühmt daran die Empfängniss Mariä und zwei Königsstatuen, die er jedoch offenbar irrthümlich für Werke des hundert Jahr ältern Juan de Aranda hält. Nachdem Bischof Moscoso Erzbischof von Toledo geworden war, berief er Aranda 1650 mit mehreren Anderen dorthin, um sein Gutachten über die Arbeiten an dem Oktogon der Kathedrale abzugeben. Vielleicht war seine Entfernung von Jaen die Veranlassung, dass Pedro de Portillo seit 1654 den Bau der dortigen Kathedrale fortsetzte, ohne den Titel eines Meisters zu führen.

s. Cean Bermudez, Dicc. — Llaguno y Amirola, Noticias. I. 132. IV. 18.

Fr. W. Unger.

Arandas. Gaspar Arandas, Goldschmid in Taragona, verfertigte gegen Ende des 17. Jahrh. für die dortige Kirche das beim Fronleichnamsfeste zu benutzende hl. Grab. Die Goldschmidkunst blieb bei seinen Nachkommen erblich.

s. Cean Bermudez, Dicc.

U.

Arandia. Juan de Arandia baute die grosse und majestätische Kirche des Klosters S. Benito el Real in Valladolid in einem reinen und zierlichen gothischen Stile. Dieses Kloster war ursprünglich ein königlicher Palast, den Juan I. den Mönchen übergab, nachdem die Stiftung durch eine päpstliche Bulle vom 28. Dez. 1389 genehmigt war. Arandia begann den Neubau 1499 und führte die drei Schiffe aus. Ob er auch den weniger gut konstruirten niedern Chor gebaut hat, an dem man in der Zeit arbeitete, als Alonso Berruguete 1526 das Tabernakel des Hauptaltars aufführte, ist zweifelhaft. Der schöne Bau wurde später verunstaltet durch das Portal und den Kreuzgang, die Rivero in Herrera's Geschmack hinzufügte, und mehr noch durch spätere barocke Zuthaten, als der Geschmack des Churriguero herrschte. Jetzt ist er in einem traurigen Zustande, denn das Kloster wurde von den Franzosen geplündert, besonders unter Marschall Bessières, der sich das 22000 Unzen schwere silberne Sakramentshäuschen aneignete, und im Karlistenkriege von den Exaltados in eine Festung verwandelt. Berruguete's Tabernakel (Retablo) und Chorstühle hat man in das neue Museum versetzt.

s. Llaguno y Amirola, Noticias. I. 136. — Caveda, Geschichte der Baukunst in Spanien. p. 167. — Ford, Handbook for travellers in Spain. p. 578.

Fr. W. Unger.

Aranea. Frater Fridericus ab Aranea, Freimaurername des Kupferstechers J. F. Bause, s. diesen.

Aranzaetrogui. Domingo und Joanes Aranzaetrogui übernahmen 1564 nach dem Tode des Domingo de Aranzalde die Vollendung der Pfarrkirche von Rentería in Guipúzcoa, und führten sie dem Kontrakte gemäss in vier Jahren aus. Domingo baute ausserdem 1568 den Thurm und 1570 die Sakristei, die in seinem Kontrakte nicht begriffen waren. Auch ist das Portal erst 1625 von Cristóbal de Zumarresta nach der Zeichnung von Juan Gomez de Mora hinzugefügt.

s. Llaguno y Amirola, Noticias. III. 17.

U.

Aranzalde. Domingo de Aranzalde, Baumeister, verpflichtete sich 1557, die seit 1529 im Bau begriffene Pfarrkirche von Rentería in Guipúzcoa binnen sieben Jahren zu vollenden. Er starb aber 1564, ohne sie vollendet zu haben, da erst 1562 die Pfeiler des Hauptschiffes aufgeführt waren. Seine Erben entledigten sich ihrer Verpflichtung, indem sie Domingo und Joanes de Aranzaetrogui zur Fortführung des Baues vorschlugen.

s. Llaguno y Amirola, Noticias. III. 17.

U.

Aranzeta. Juan de Aranzeta baute 1689 das Rathhaus von Placencia in Guipúzcoa, da sein Plan dem des Juan de Zaldua vorgezogen wurde. Er lieferte aber nur ein Denkmal des damaligen Verfalls der Baukunst. Mehr Geschmack zeigte er 1703 bei dem Bau des dortigen Kirchthurms.

s. Llaguno y Amirola, Noticias IV. 84.

U.

Arats. P. Arats, Genremaler. Unter diesem Namen waren zufolge einer *Nagler'schen Notiz* in der Sammlung des Etatsrathes Stenglein zu München zwei Bilder: Eine musikalische Gesellschaft und Ein Mann mit seiner Frau, der ein Mädchen ein Bildniss bringt.

W. Schmidt.

Araujo. Pedro de Araujo wurde 1700 nach dem Tode des Henrique Cardon zum Bildhauer des Königs mit 100 Dukaten Gehalt ernannt.

s. Cean Bermudez, Dicc.

U.

Araujo. Christian Ventura Araujo, spanischer Architekt aus Brozas, von dem es bei Fiorillo (Gesch. der zeichn. Künste, IV. 6) heisst »Florez (in seiner España sagrada, 8. Vol. XIII. 1756. p. 128) hat von ihm eine Abbildung der antiken Brücke zu Alcantara, die der berühmte Baumeister Diego de Villanueva in verkleinerten Maßstab gebracht, bekannt gemacht.« Das

Bl. selbst ist bezeichnet: D. Villa. del. Peña sep^t. M^u. qu. Fol.

W. Schmidt.

Araujo. Araujo Porto Alegre, brasilianischer Maler in der ersten Hälfte des 19. Jahrh., war Schüler der Akademie von Rio de Janeiro.

s. Siret, Dict.

* *

Araynes. Jean François Marie d'Araynes, Maler, wurde in die Pariser Malerakademie den 30. Juni 1781 zugelassen. Akademiker selbst wurde er nicht. Im J. 1781 stellte er im Louvre eine hl. Familie aus.

s. Bellier de la Chavignerie, Dict.

* *

Arbant. Louis Arbant, Maler, geb. zu Mâcon (Saône-et-Loire), lernte auf der Lyoner Kunstschule und malte Landschaften und Stillleben. Bellier de la Chavignerie nennt von ihm: Bei Vulaine (Seine-et-Marne); ferner im Salon von 1819 Wildpret und Fische, im Salon 1866 Früchte, im Salon 1868 Ansicht bei Valvins nahe Fontainebleau.

W. Schmidt.

Arbasia. Cesare Arbasia, Maler, geb. um die Mitte des 16. Jahrh. zu Saluzzo. Gleich manchen anderen seiner italienischen Zeitgenossen war er längere Zeit in Spanien beschäftigt. Umfassende Arbeiten machte er 1579 in der Kapelle der Fleischwerdung und in der Hauptkapelle der Kathedrale von Malaga. Als sich über die Summe von 3000 Dukaten, die dafür gefordert wurden, ein Streit erhob, bekam Leonardo Henriques von Cordova 1581 den Auftrag, sein Gutachten in dieser Sache abzugeben. Der italienische Meister muss die Gunst und Anerkennung der Spanier in hohem Grade gewonnen haben. Denn der Bischof Don Gregorio Pazos von Cordova erklärte 1583 seinem versammelten Kapitel, dass er endlich das Sanktuarium der Hauptkirche von Cordova vollendet sehen wollte, und dass Arbasia der einzige Künstler wäre, dem er die Malereien anvertrauen würde. So entstanden dort von seiner Hand die Freskobilder der Märtyrer von Cordova, welche eine Zierde der Kathedrale wurden. Im J. 1586 übernahm Arbasia in Gemeinschaft mit den drei Spaniern Perolas, die als Maler, Bildhauer und Architekten einen Namen hatten, im Auftrag des Grossadmirals Don Alvaro de Bazan, Marquis de Sta Cruz, die künstlerische Ausschmückung des Palastes, den dieser zu el Viso in der Sierra Morena besass. Don Alvaro hatte den Künstlern eine grosse und merkwürdige Aufgabe vorgezeichnet, nämlich Malereien, welche die Kämpfe, an denen er Theil genommen, die Städte, die er erobert, oder die Völker und hauptsächlichsten Gegenden, welche er besucht, darstellten. Demnach wurde jeder Theil dieser ausgedehnten Behausung mit Seeschlachten, Landschaften und Stadtansichten aus dem Orient, Europa und Afrika, mit mythologischen oder historischen Vorwürfen und grossen allegorischen Kompositionen, wo die mächtigsten Reiche Europa's sich zeigten, bedeckt. Palomino spricht in seiner Beschreibung lobredend davon. Im Anfang unseres Jahrh. machte dort Federico Quilliet einen Besuch und fand alle jene Herrlichkeiten der Unbild des Wetters und der Zeit preisgegeben. An allen Ecken und Enden sickerten von oben die Wasser herab. Betrübt durchging er die Räume. Jeder Gang und jedes Zimmer, jede Wand und jede Decke waren ausserordentlich schön verziert gewesen. Das Interesse des Besuchers erregten namentlich die Landschaften, Porträts und Schlachtenbilder. Noch erkannte er die edle Charakteristik und die Hoheit der Haltung, das brillante Kolorit und die stilvolle Zeichnung. Als Landschaftsmaler ist Arbasia auch von Pacheco anerkannt worden. In seine Heimat muss er spätestens 1595 zurückgekehrt sein. Denn damals wurde die Accademia S. Luca in Rom gegründet und Lanzi berichtet aus Alberti (Orig. et progr. etc.), dass Arbasia zu den Urhebern und ersten Mitgliedern dieses Instituts gehörte. Auch in seiner Vaterstadt Saluzzo treffen wir dann den Meister wieder. Er malte hier die Fresken an der Aussenseite des Palazzo pubblico, die noch zum Theil erhalten sind und nach *Mündler* an die Malweise des Federigo Zuccaro und B. Lanini erinnern. In Savigliano bei Saluzzo machte Arbasia die Deckenbilder der Benediktinerkirche. Der Piemontesische Hof gab dem Künstler seit dem J. 1601 einen Jahresgehalt. Juan de Alfaro y Gomez zeichnete nachmals, unbekannt nach welchem Originale, ein Porträt Arbasia's und bemerkt auf demselben, dass er 1614 gestorben sei.

s. Cean Bermudez, Dicc. nach Ponz, Viage de España. — (Federico Quilliet) Le arti Italiane in Ispagna, Roma 1825. p. 33. — Ant. Palomino Velasco, El museo pictorico. II. 404. — Lanzi, Storia pittorica. III. 529 und IV. 397.

Notizen von Mündler und Lefort.

Jansen.

Arbeit. Franz Joseph Eugen Arbeit, Maler, geb. den 9. Aug. 1825 zu Weegscheid (Oberelsass), lernte bei Eug. Delacroix und Corot. Er hielt sich einige Zeit in Italien auf, das ihm zu verschiedenen Landschafts- und Genrebildern Anlass bot. Ausserdem malte er Vorwürfe dem heimatlichen Leben und den Vogesen entnommen.

s. Bellier de la Chavignerie, Dict., woselbst das Verzeichniss seiner von 1851—1868 ausgestellten Werke.

W. Schmidt.

Arbell. Josef Arbell und Josef Bojada führten nach dem Tode des Pedro Blay von 1620 bis 1638 den von diesem begonnenen Bau der Pfarrkirche von Selva in Katalonien nach dem Plane des Jaime Amigó zu Ende.

s. Llaguno y Amirola, Noticias. IV. 30.

U.

Arbes. Joseph Friedrich August d'Arbes (Darbes), dänischer Porträtmaler, geb. nach Weinwich in Kopenhagen, nach Meusel in Kurland, nach Füssli und dem Hamburger Künstler-Lexikon in Hamburg 1747, † 26. Juni 1810 in Berlin. Sein Lehrer im Zeichnen war der Kupferstecher J. M. Preisler, in der Malerei der schwedische Maler Pilo, der sich lange in Kopenhagen aufhielt. Er machte sich besonders als Pastellmaler bemerkt, malte aber auch in Oel. 1773 ging er nach Petersburg und hielt sich da einige Jahre auf, bis er nach Berlin kam, wo er später Professor und Lehrer an der Akademie wurde. Von seiner Hand befand sich noch 1827 in der Galerie Christiansborg ein Meisterstück, Porträt von Katharina II. in Lebensgrösse; sie ist in Hermelin und rothem Sammt gekleidet, darüber trägt sie das blaue Band und streckt gebieterisch den rechten Arm aus (Sprengler's Katalog No. 874). Seine Bildnisse zeichnen sich durch grosse Aehnlichkeit aus, sind aber mit fast peinlicher Genauigkeit gemalt. Einige derselben sind gestochen.

s. Füssli, Künstlerlexikon. — Meusel, Teutsches Künstlerlexikon. II. — Hamburger Künstlerlexikon (1854). — Weinwich, Lexikon.

Dietrichson.

Nach ihm gestochen:

1) Friedrich Wilhelm II., König von Preussen. Gest. von Fr. W. Bock. Schwarzk. Heineken.
2) Königin von Preussen. Gest. von Demselben. Heineken.
3) Friedrich Wilhelm, Kronprinz von Preussen. Gest. von Dems. Heineken.
4) Leonhard Euler, der berühmte Mathematiker. Gest. von S. Küttner 1780. Fol.
5) —— Ders. Darbes pinxit. Darchow sculp: Berolini 1782. gr. 8.
6) —— Ders. J. Darbes pinxit. Anonym. kl. 8. No. 5 u. 6 sind wol Kopien nach No. 4, das uns leider nicht vorlag.
7) Professor Fessler. Gest. von Fr. C. Tielker. Fol.
8) August Wilhelm Hupel. Gest. von Klem. Kohl in Wien.
9) Wir kennen ein Brustb. derselben Persönlichkeit, ohne Maler- und Stechernamen, das wahrscheinlich Kopie nach Kohl's Bl. ist. gr. 8.
10) J. C. W. v. Steck. Gest. von W. Arndt. 4.
11) Sophie Albrecht. Gest. von Dan. Berger 1784. gr. 8.
12) Charlotte Elisabeth Constantia von der Recke. Gest. von C. W. Bock. gr. 8.

s. Heineken, Dict. — Le Blanc, Manuel unter Dan. Berger und C. W. Bock.

W. Schmidt.

Arbien. Johann oder Hans Arbien, Maler, war vielleicht mit Magnus Gustav Arbien (s. Diesen) verwandt. Im J. 1761 erscheint er als Zeichenmeister bei der k. Landkadettenkompagnie zu Kopenhagen. Dies wird der Arbien sein, der im J. 1741 das Bildniss des Hamburger Predigers C. J. Heise malte, das sich früher in der Sakristei der dortigen Petrikirche befand.

Nach ihm gestochen:

1) König Christian V. von Dänemark, im Harnisch, Kniestück. Gest. von Th. Burford in London.
2) Hedwig Eleonore Hoppen (geb. v. Wolff), Dichterin in Dänemark, Hüftbild. Gest. von O. H. de Lode 1755. 8.

s. Staatsverzeichniss des dänischen Landkriegsetats für 1761. Altona. 8. — Füssli, Neue Zusätze. — Hamburger Künstlerlexik.

W. Schmidt.

Arbien. Magnus Gustav Arbien, Medailleur, in Norwegen geb., sein Vater war jedoch Schwede. Seine Kunst lernte er vorzüglich in Kopenhagen, doch besuchte er 1745—46 Stockholm, wo Hedlinger, der 1746 Schweden verliess, sein Lehrer wurde. Seine Stempel werden vielfach gelobt. Kurz vor seinem Tode wurde er nach Petersburg berufen, um eine Denkmünze zu Ehren der Kaiserin Elisabeth zu schneiden. Sein Monogramm war ein einfaches A. Er starb 1760, sein Geburtsjahr ist dagegen unbekannt.

s. Hjelmstjernes Med.-og Mynt-samt Skilderi-og Kobberstiksamling Kph. 1786. III. 439. — Weinwich, Kunstnerlex. — Svenska Mercurius. V. (1759—60).

Dietrichson.

Arbo. Peter Nicolai Arbo, jetzt lebender norwegischer Historienmaler, geb. in Drammen 1831. Er erhielt seine erste künstlerische Erziehung unter Professor Helsted in Kopenhagen, verdankt aber seine eigentliche Ausbildung dem Professor Karl Sohn in Düsseldorf, wohin er sich 1852 begab und bis 1855 Zögling der Akademie war. Während seiner Düsseldorfer Zeit besuchte er doch auch das Vaterland und veröffentlichte daselbst einige Farbendrucke: Bilder aus Norwegen's Geschichte (Verlag von Tönsberg). Verschiedene Figurenbilder (Italienischer Hirtenjunge u. a.), besonders historischen Inhalts (König Sverre's Flucht), entstanden in dieser Zeit. Einen weit vorzüglicheren Griff in die nordische Vergangenheit that er durch seine ausgezeichnete Walkyre, die auf mehreren Ausstellungen grosses Aufsehen gemacht hat und des Künstlers Namen berühmt machte. Der König von Schweden und Norwegen besitzt gegenwärtig dieses Bild.

Nachdem er 1861 Düsseldorf verlassen hatte, ging er 1863 nach Paris, wo er ungefähr vier Jahre — mit Unterbrechungen — zubrachte, eine Zeit, die auf seine künstlerischen Anschauungen und Wirksamkeit bedeutenden Einfluss geübt hat und uns hoffen lässt, bald reife Früchte seines bedeutenden Talents zu erhalten. A. hat in seinen bessern Bildern eine kecke, fast dreiste Pinselführung und eine ausdrucksvolle Farbengebung, die seinen Werken einen Hauch frischer,

natürlicher Poesie geben. A. wurde 1866 Ritter des Wasa-Ordens.

Nach schriftlichen Mittheilungen.

L. Dietrichson.

Arbois. Jean d'Arbois (oder d'Arboiz), Hofmaler Philipp's des Kühnen von Burgund. Wahrscheinlich stammt er aus der kleinen Stadt Arbois (Franche-Comté), also aus dem Gebiete dieses Fürsten, der ihn nach dem (noch erhaltenen) Briefe vom 21. Juni 1373 in seinen Dienst berief. Der Herzog schickte ihn nach Paris, wo er gewisse ihm aufgetragene Arbeiten übernehmen musste, denn Philipp der Kühne hatte in der Hauptstadt sein Hôtel. Der Künstler bezog einen Tageslohn für sich, seine Diener und zum Unterhalt zweier Pferde. Für den Monat März 1475 findet sich seine ausgezalte Besoldung in den Registern des herzoglichen Palastes verzeichnet.

s. Archives des Arts etc. III. §. 94.

Alex. Pinchart.

Arborelius. Olof Per Ulrik Arborelius, junger, vielversprechender, schwedischer Landschaftsmaler, geb. den 4. Nov. 1842 in Dalarne, wurde 1861 Schüler an der Kunstakademie, wo er unter der Leitung von Boklund, Edv. Bergh und Höckert rasche Fortschritte machte. Er hat besonders die Natur und das Volksleben Dalarne's geschildert, indem er seine Landschaften oft mit reicher Staffage zu beleben weiss. Herbstmorgen in Dalarne (1865), Inneres eines Fichtenwaldes mit Bärenjagd (1867) und Eichwald mit aufziehendem Gewitter (1868, mit der königlichen Medaille belohnt), sind seine bemerkenswerthesten Arbeiten. Nebenbei hat er hübsche Sachen für den Holzschnitt gezeichnet. Eine frische und wahre Empfindung der heimatlichen Natur, die er vom Grunde aus kennt, zeichnet seine Landschaften vortheilhaft aus. Den 1. Febr. 1869 erhielt er ein Künstlerstipendium des Staates für 3 Jahre.

s. Die schwedischen Zeitungen für Febr. 1869. — Nach schriftlichen Mittheilungen.

L. Dietrichson.

Arbos. Arbos, Kupferstecher in Punktirmanier, arbeitete zu Paris 1831.

Büste des Napoleon.

s. Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Arbousse. Jean Alphonse Arbousse, Maler, geb. zu Paris 1791. A. Siret, Dict., nennt von ihm eine Ansicht von Paris vom Kirchhofe Père Lachaise aus, in Aquarell.

* *

Arbulo. Pedro Arbulo Marguvete, vermutlich aus der Vorstadt Marguvete in Santo Domingo de la Calzada gebürtig, da er in dieser Stadt um 1565 lebte und mit Anna de Romerino verheiratet war. Er verfertigte von 1569 an das Altar-Tabernakel und die Chorstühle der Stadt San Asensio oder Sant Ascensio in der Landschaft Rioja bei Burgos, und zeigte sich hier als einen tüchtigen Schüler entweder des Michel Angelo oder des Berruguete. Mutmaßlich sind von seiner Hand verschiedene Tabernakel und Statuen in den Kirchen und Klöstern dieser Landschaft, die dem Berruguete oder anderen bekannten Künstlern zugeschrieben werden. Er starb 1608 in der Stadt Briones, wo er sich zuletzt niedergelassen hatte.

s. Cean Bermudez, Dicc.

Fr. W. Unger.

Arbuthnot. Arbuthnot, englischer Künstler, vermutlich Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrh., veröffentlichte u. A. Ansichten reizender Gegenden in Golkonda in einigen kolorirten Bll., die mit erläuterndem Text versehen sind. Fiorillo meint hierunter wol Kupferstiche.

s. Fiorillo, Gesch. der zeichn. Künste. V. 728.

W. Schmidt.

Area. Niccolò dell' Arca s. **Niccolò.**

Area. Léonard dell' Arca soll nach dem Abbé de Marolles Ornamente und Grotesken gestochen haben.

W. Schmidt.

Arcadius. F. Arcadius, Zeichner und Lithograph zu Paris.

Von ihm gezeichnet:

1) Choix de modèles de dessin linéaire lavés à l'effet et imprimés en plusieurs couleurs destinés aux écoles industrielles. Dessinés et lithogr. par F. Arcadius, Cheneveau et Fouché. 136 Bll. Paris, Delarue.
2) Cours de Dessin linéaire industriel. Divisé en deux parties. Chaque figure est accompagnée d'un texte explicatif. Dessiné par F. Arcadius et lithogr. par Carles. III. Ausg. Paris 1851—56. Fol.

W. Engelmann.

Arcangeli. Giovanni Battista Arcangeli, von Pesaro, Baumeister, † zu Ferrara am 29. Sept. 1615, wo er den Bau des von Carlo II. und Alfonso II. von Este angelegten Castelnuovo bei der Porta di Leoni fortführte. Später erhielt dieses Fort den Namen Castelvecchio, als das Kastell vor Porta di Sta Agnese angelegt war. Auch der Hafen von Sinigaglia wurde durch ihn befestigt.

Mittheilung aus Antaldi's ungedruckter Handschrift über die Künstler von Urbino und Pesaro in Avventi, Guida di Ferrara. p. 49. Nach Ricci, Storia della architettura in Italia. II. 300. 320. III. 131.

Fr. W. Unger.

Arcano. Pietro d'Arcano malte 1475 die Fassade der Confraternità dei Calzolaji in Udine. In einer Engelsglorie schwebt Gott Vater und hält in den Händen das Christkind. Der heilige Geist geht in Gestalt einer Taube von ihm aus auf die Jungfrau Maria, die in der Hand eine Schriftrolle hat. Eine anmutige Umrahmung von Blättern und Früchten umschliesst die Darstellung, deren Zeichnung und Kolorit gerühmt wer-

den. Unten liest man die Inschrift Op... Petri de Tricano 1475. Das Werk war aber schon vor 50 Jahren stark beschädigt.

s. Maniago, Arti friulane. Udine 1823. pp. 38 u. 172.

Jansen.

Arce. Joan Martinez de Arce, s. **Martinez.**

Arce. Arce, spanischer Glasmaler, empfing nach den Ausgaberechnungen des Domkapitels von Burgos im J. 1581 die Summe von 8600 Maravedis für die Restauration der Glasgemälde im Querschiff.

s. Cean Bermudez, Dicc.

Lefort.

Arce. Josef de Arce, Bildhauer und Schüler des Jean Martines Montañes, verfertigte 1657 die acht steinernen Kolossalstatuen der Evangelisten und der vier Kirchenväter auf den korinthischen Pfeilern an dem Portal, das von der Kirche del Sagrario in die Kathedrale zu Sevilla führt. Stellung und Gewänder werden an ihm gelobt. Doch ist der Platz, an dem sie stehen, bei ihrer Grösse ungünstig. Vergl. Josef Arfe.

s. Cean Bermudez, Dicc. — Ders., Descr. de la Catedral de Sevilla. p. 174.

U.

Arce. Celedonio d'Arce, Elfenbeinschnitzer, geb. zu Burgos 1739, Schüler des Malers und Mönchs Gregorio Barambio. Im J. 1786 gab er in Pampelona ein Buch heraus: Conversaciones sobre la escultura, und zwei Jahre später wurde er in Folge seiner Verdienste Mitglied der Akademie des hl. Ferdinand und Kammerbildhauer des Königs Karl III. † am 24. Febr. 1795.

Nach ihm gestochen.

Reiterstatue des Königs Karl IV. von Spanien. Nach Arce's Elfenbeinschnitzwerk gestochen von J. A. Salvador Carmona.

s. Cean Bermudez, Dicc. — Zani, Enciel.

Alex. Pinchart.

Arcesius, s. **Argelius.**

Arch. Arch, auf einer Münze Seleukos' I. (Combe, num. mus. brit. pl. XI. 22), scheint nicht Münzstempelschneider-, sondern Magistratsname zu sein.

s. v. Sallet, Künstlerinschriften auf Münzen. p. 14.

Brunn.

Archangé. J. Louis Archangé, Architekt, geb. zu Orsay (Seine-et-Oise) im J. 1750, † zu Paris im Nov. 1832. Seine hauptsächlichsten Arbeiten sind: Das Schloss Rochefort bei Dourdan (1787), Der Saal der Schaubühne von Havre (1789), gänzlich eingeäschert im J. 1810, verschiedene Ergänzungen und Restaurationen.

s. Bellier de la Chavignerie, Dict.

W. Schmidt.

Archardta. Archardta, ein sonst unbekannter Künstler, sollte historische



Zeichnungen mit dem nebenstehenden Monogramm nebst der Jahreszal 1767 versehen haben. Die ganze Angabe scheint indessen apokryph und der Name Archardta selbst eine Verstümmelung, wenn nicht geradezu aus der Luft gegriffen. Das Monogramm hat Aehnlichkeit mit dem Albrecht Altdorfer's und Andrea Andreani's.

s. Brulliot, Monogr. I. No. 14. — Nagler, Monogr. I. No. 90.

W. Schmidt.

Arche. Ginet d'Arche, französischer Baumeister aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrh. Aus einem Dokument, das ein Schriftsteller des 17. Jahrh. zur Hand hatte, erhellt, dass er 1395 Baumeister der Kathedralkirche S. Maurice von Vienne in der Dauphiné war, bei welchem Bau er sich sehr thätig bewies. Die Gründung dieses schönen Baues geht bis in die erste Hälfte des 13. Jahrh. Vollendet wurde er zu Anfang des sechzehnten.

s. Les Recherches du sieur Chorier sur les Antiquités de la Ville de Vienne. Lyon 1659. p. 238. — Idem, Vienne 1846. p. 247. — Emeric David, Histoire de la sculpture française. p. 113.

Alex. Pinchart.

Archedemos. Archedemos, Architekt? aus Thera, erscheint in den Inschriften der Nymphengrotte am Hymettos als derjenige, welcher dieselbe eingerichtet, vielleicht auch selbst ausgeführt hat: Corp. inscr. gr. n. 456; Stephani Titul. graec. IV. p. 6. Dorpat 1849.

Brunn.

Archelaos. Archelaos, Bildhauer, Sohn des Apollonios aus Priene, nach der Inschrift der Künstler des unter dem Namen der Apotheose des Homer bekannten, jetzt im britischen Museum befindlichen Reliefs. Dasselbe stammt aus Bovillae, wo Tiberius im zweiten bis dritten Jahre seiner Regierung ein Heiligthum der Gens Julia gründete (Tac. Ann. II. 41). Da die ebendort gefundene Tabula iliaca und die ihr verwandten Bilder- und Inschriftenzyklen zu diesem Heiligthum in bestimmter Beziehung stehen, mit ihnen aber wiederum die Apotheose einen gewissen Zusammenhang hat, so ist es nicht unwahrscheinlich, dass sie damals dort aufgestellt und geradezu im Auftrage des die Sagengeschichte mit Vorliebe pflegenden Tiberius gearbeitet wurde. Vielleicht erklärt sich aus diesem Ursprunge ein Theil ihrer besonderen Eigenthümlichkeit. Das Relief zerfällt in zwei Hauptabtheilungen. Im unteren Raume, dessen Hintergrund durch einen an Säulen aufgehängten Vorhang abgeschlossen ist, thront Homer, von Chronos und Oikumene, der Zeit und der bewohnten Erde, bekränzt. Neben ihm knien die kleinen Figuren der Ilias und Odyssee; ein Frosch und eine Maus am Schemel deuten die Batracho-

myomachie an. Ihm entgegen bewegt sich eine Opferprozession, durch die Gegenwart eines Altars und eines Opferstiers bezeichnet. Ein Knabe, mit Kanne und Schale, der Mythos, versieht die Stelle des Opferers; es folgen Historia, Poeisis, Tragodia und Komodia, dann nach einer zweiten Kindergestalt, der Physis, vier andere Frauengestalten: Arete, Mneme, Pistis und Sophia. Ueber dieser Szene erhebt sich ein Berg mit einer Grotte, neben der auf einer Basis eine männliche Statue vor einem hohen Dreifuss aufgestellt ist. In der Grotte steht Apollo Citharoedus und eine etwas kleinere weibliche Gestalt; zwischen ihnen der Omphalos; ausserhalb aber in derselben Reihe drei Musen. Vier andere befinden sich über diesen in einer zweiten Reihe, während die beiden übrigen den Uebergang zur Höhe bilden, auf welcher Zeus in halb liegender Stellung dargestellt ist. — Der räumlichen Trennung entsprechen sehr wesentliche Verschiedenheiten in der ganzen Auffassung und Behandlung. Im oberen Theile sind die Gesetze der griechischen Reliefbildung in auffallender Weise vernachlässigt; die einzelnen Figuren machen vielmehr den Eindruck von auf den Grund aufgesetzten Statuen und um von anderen Reminiszenzen zu schweigen, ist namentlich die Polyhymnia geradezu die Kopie einer bekannten Statue. Die Komposition des unteren Theiles entspricht dagegen vollkommen der Weise griechischer Votivreliefs. Während sodann oben die bekannten Wesen der griechischen Mythologie erscheinen, ist die untere Szene eine reine Allegorie, welche ohne die beigefügten Inschriften durchaus unverständlich sein würde. Es ist derselbe Geist, der zuerst in der Diabole des Apelles (s. o. 5. 167) hervortritt und sich erst in der gesammten Geistesrichtung des alexandrinischen Zeitalters weiter entwickelt. — Die Lösung dieser Widersprüche kann nur auf dem Wege der Vermuthung und zwar durch die Annahme versucht werden, dass der Künstler nicht frei, sondern durch bestimmte Voraussetzungen gebunden war. Der Berg in seinen individuellen Formen weist auf ein bestimmtes Lokal hin. Doch genügt die Gegenwart des Zeus nicht, um an den Olymp, noch die Grotte und Apollo, um an Delphi zu denken. Schon die Heimat des Künstlers weist nach Kleinasien, noch bestimmter aber Homer auf seinen eigenen Geburtsort Smyrna hin. Dort befand sich an den Quellen des Meles eine Grotte, wo Homer seine Gedichte verfasst haben sollte (Pausanias VII. 5, 12). Es ist gewiss nicht unwahrscheinlich, dass sich in der Nähe dieses Platzes eine Art Heroon befunden habe, in welchem die gewissermaßen göttliche Bedeutung der Homerischen Gesänge durch ein Relief oder Gemälde gefeiert sein mochte, von dem uns der untere Theil des Reliefs vielleicht ein Abbild darbietet. Die weitere Umgebung der Höhle nach dem Berge hinauf liesse sich aber sehr wol mit dem Haine der Musen auf dem Helikon verglichen, der mit den Statuen der Musen und verschiedener Dichter reich geschmückt war (Paus. IX. 29, 5 sqq.), um so mehr, als die Musen nicht nur zur Geburt Homer's, sondern auch zur Gründung Smyrna's eine bestimmte Beziehung haben (Philostratus, imagg. II. 8). Natürlich kann diese Vermutung nur durch eine Prüfung der Lokalitäten selbst ihre Bestätigung finden. Sollte sie indessen richtig sein, so wäre das Relief ein landschaftliches Porträtbild, wenn auch natürlich nicht in sklavischer Nachahmung, sondern in der bei den Alten üblichen freieren Auffassung: die Darstellung der Stätte, von welcher aus sich die homerischen Gesänge mit ihrem so zu sagen kanonischen Ansehen und daher auch als die älteste Urkunde für das von den Aeneaden sich herleitende julische Geschlecht maßgebend, über die bewohnte Erde verbreiteten.

s. Brunn, Geschichte d. griech. Künstler. I. 572. 584. — Overbeck, Geschichte d. Plastik. II. 332. — Kortegarn, De tabula Archelai. Bonn 1862.

H. Brunn.

Archenault. Adrien François Théodore Archenault, Maler, geb. zu Paris am 25. Dez. 1825, Schüler von Abel de Pujol und H. Vernet. Er beschäftigte sich anfänglich (von 1837—1840) mit dem Ziseliren. In den Salons von 1859, 1864 und 1865 hat er Bildnisse ausgestellt.

s. Bellier de la Chavignerie, Dict.

W. Schmidt.

Archer. Archer, englischer Baumeister im ersten Drittel des 18. Jahrh., baute im Stile des ausschweifendsten Barock. Walpole nennt ihn einen unmittelbaren Nachfolger John Vanbrugh's; er habe jedoch mehr als dieser auf Regeln in der Architektur gesehen. Er bekleidete die Stelle eines Groom porter (ein Hofamt). Unter seinen Bauten werden genannt Hethrop, eine Kirche in Wrest, St. Philips Church in Birmingham, die Villa Cary in Roehampton und der Landsitz Cliefden in der Grafschaft Buckingham. Eine Fassade des letztern war zu ebner Erde mit jonischen Säulen geziert, zwischen je zweien derselben war eine Nische angebracht. Auch die schönen Gärten desselben sind von ihm angelegt. Von der Villa in Roehampton sagt Walpole, dass sie als ein Beispiel seines verdorbenen Stiles in dem (von C. Campbell, J. Wolfe und J. Gandon herausgegebenen) Vitruvius britannicus (1715—1771, 2. Aufl. der 3 ersten Theile 1767) gesehen werden könne, doch sei das Hauptwerk seiner Manier die Kirche St. John in Westminster.

s. Walpole, Anecdotes of painting, Aufl. von 1786. p. 85. — Monaldini, Vite dei più celebri Architetti. Roma 1768. p. 398. — Fiorillo, Geschichte der zeichn. Künste. V. 558. — Füssli, Künstlerlexikon u. Neue Zusätze.

W. Schmidt.

Archer. M. Archer, sonst unbekannter Künstler, Ende des 18. Jahrh.

Nach ihm gestochen:

Heroisme of a French Soldier at Carrickfergus. Gest. von Will. Bromley. Zu einem Buche. 1794. 8.

G. W. Reid.

Archer. Archer, Kupferstecher in England.

Hugo Chas. Ingram Meynell, Ober-Sheriff etc. Sitzend mit seinem Jäger. 4.

s. Evans, Catal. of Portraits. 2,278.

*

Archer. Archer, Maler dieses Jahrh. in England.

Nach ihm gestochen:

1) Rev. Wm. Gomm, Rector von Bramdeau. Gest. von Cousins. Fol.
2) Lord Robert Grosvenor, M. P. Chester etc. Geboren 1801. Gest. von Scriven. Fol.

s. Evans, Catal. of Portraits. 2,169 u. 2,181.

W. Engelmann.

Archer. John Wykeham Archer, englischer Stecher, auch Maler, geb. 2. Aug. 1806 zu Newcastle upon Tyne, † zu London 25. Mai 1864. Schon 1820 kam er nach London zu dem bekannten, namentlich in der Darstellung von Thieren ausgezeichneten Stecher John Scott, unter dem er sich in seiner Kunst ausbildete. Er widmete sich insbesondere dem Architektur-Stich. 1827 fertigte er in seiner Heimat die grossen Radirungen von Fountains Abbey in Yorkshire, sowie von der Abteikirche und Abbot's Thurm zu Hexham. Dann ging er nach Edinburgh, wo er eine Menge von Zeichnungen nach alten Gebäuden und Strassen dieser Stadt machte. Nach London zurückgekehrt, trat er in die Werkstatt von W. und E. Finden ein, um auch die Technik des Stahlstichs zu erlernen.

Von seinen vielen Zeichnungen sind eine Reihe von einigen Hundert nach alten Londoner Gebäuden im Besitze von William Twopenny Esq. und eine Folge der alten Bauten in der Grafschaft Northumberland, in der Sammlung zu Alnwick Castle. Er malte auch einige Architekturbilder in Oel, und hat auch viele Zeichnungen für Zeitschriften geliefert.

Von ihm gestochen:

1) Vestiges of Old London (Stiche nach Originalzeichnungen von Monumenten und Bauten London's aus dem 1., 4., 12. und den folg. Jahrh.). Mit Text. London 1851. Mit 37 Taf. 4.
2) The Recreations of Mr. Zigzag the Elder in: Douglas Jerrold's Magazine.
3) Richmond Castle and Town. Nach Turner. Fol.
4) Crook of Lune, looking towards Hornby Castle. Nach Dems. Fol.

Beide in Whitaker's History of Richmondshire.

s. H. Ottley, A biographical and critical Dictionary etc.

Notizen von W. Engelmann.

*

Archer. James Archer, englischer Maler, geb. 1824 zu Edinburgh. Er trat 1838 in die Zeichenschule des Manufakturgeschäftes ein, deren Leiter William Allan war. Daselbst lernte er auch malen unter Thomas Duncan und schlug seitdem ganz die künstlerische Laufbahn ein. Er machte sich zunächst durch gute Kreidebildnisse bekannt, mit denen er sich zehn Jahre lang hauptsächlich beschäftigte. 1850 zum Associaten der Royal Scottish Academy erwählt, hat er seitdem die akademischen Ausstellungen zu Edinburgh und London häufig und nicht ohne Auszeichnung beschickt; insbesondere mit Bildern aus der alten Geschichte und den poetischen Sagen Englands und Schottlands. Der Beginn seiner Laufbahn fiel mit der prärafaelitischen Bewegung zusammen, und seine Darstellungsweise bekundete eine Zeitlang deren Einwirkung. In seinen späteren Werken treten diese Einflüsse mehr zurück; doch blieb ihm eine gewisse Schärfe und Bestimmtheit der Zeichnung, Eigenschaften, die übrigens zu allen Zeiten die Malerschule von Edinburgh gekennzeichnet haben. A. wurde 1858 Mitglied der Royal Scottish Academy. Seine namhaftesten Bilder sind: In Kriegszeiten (London 1857); Tod Arthur's; König Arthur sucht sein Schwert (beide London 1862); Der hl. Graal (1863); Heinrich II. und die schöne Rosamunde (1867); Bestattung von Guinevre (1868).

Sidney Colvin.

Archermos, s. **Bupalos.**

Arches. Jac. Loets ab Arches f. und Jacob . Loets . ab Arches . f. sind zwei von J. Alex. Böner gestochene Bildnisse von Rudolf II. und Just. Scaliger bezeichnet. Es sind erbärmliche Kopien nach älteren Kupferstichen. Der eigentliche Name wird Loets sein, wenn er nicht gar fingirt ist. s. Böner.

W. Schmidt.

Archevêque, s. **L'Archevêque.**

Archias. Archias, 1) Architekt aus Korinth, welcher unter Beistand des Archimedes den Bau eines kolossalen Schiffes für Hiero II. von Syrakus (um 200 v. Chr. Geb.) leitete, das dieser nachher einem Ptolemäer zum Geschenk machte: Athen. v. p. 206 d—209 e. Reich mit Statuen, Gemälden, Mosaiken geziert, war dieses Schiff eines derjenigen Monumente, an welchen in der alexandrinischen Epoche der Einfluss des pomphaften asiatischen Dekorationsstils deutlich hervortritt, während diese selbst wieder einen bestimmenden Einfluss auf die Kunst der Römer in der Ausschmückung ihrer Triumphbögen u.s.w. ausüben. — 2) Bildhauer. Fälschlich wurde für einen Bildhauer ein Archias gehalten, welcher ein Pallasbild in den Parthenon weihete: Corp. inscr. gr. n. 150, §. 42. Dagegen wird der Vater eines Bildhauers Apollonios (s. diesen) ebenfalls als Bildhauer anzuerkennen sein.

Brunn.

Archidamos. Archidamos, Bildhauer aus Milet, wird auf einer Basis von Lindos auf Rhodos

genannt: Hirschfeld, tituli statuar. n. 77. Von ihm ist wahrscheinlich ein Archidamos, Sohn des Nikomachos, verschieden, dessen Name ohne Angabe des Vaterlandes sich auf einer Basis von Halikarnass findet: Corp. inscr. gr. 2657. Letztere trug die Statuen eines Tiberius und Drusus Julius Caesar, nach Boeckh derselben, die von Augustus im J. 757 d. St. adoptirt worden waren.

Brunn.

Archilochos. Archilochos, Architekt. Als solcher wird er in der Baurechnung des Erechtheum's angeführt: Stephani in den Ann. d. Inst. 1843, p. 320, 56; 324, 9. Da er aber nur geringe Diäten erhielt, so war er gewiss nicht der Leiter, sondern nur ein Aufseher des Baues.

Brunn.

Archimedes. Archimedes, der berühmte Mechaniker, hatte in den Hebdomaden des Varro seine Stelle unter den sieben berühmtesten Architekten des Alterthums erhalten: Ausonius Mosella v. 304. Doch sind Bauwerke von ihm nicht bekannt.

Brunn.

Archioli. Rafael de Archioli war in Valladolid unter Karl V. als königlicher Baumeister mit fester Besoldung angestellt. Man findet ihn 1551 und 1552 bei dem Kloster Abrojo und 1554 bei der Festung Simancas beschäftigt.

s. Llaguno y Amirola, Noticias. II. 54.

U.

Archion. Archion, angeblich Steinschneider. Der Stein mit seinem Namen ist eine moderne Fälschung.

s. Brunn, Geschichte der griech. Künstler. II, 604.

Brunn.

Archita. Archita aus Perugia malte nach Titi im Anfange des 17. Jahrh. in S. Sebastiano vor den Mauern Rom's an einem Altar den hl. Girolamo und an einem andern die hh. Bernardo und Carlo, beide Male a fresco. Eines der Bilder ist restaurirt. Der Name des Meisters, der sonst weder als Vor- noch als Zuname in Italien erscheint, erregte bei Pascoli Bedenken, um so mehr, da er in Perugia keine Spur von diesem Manne entdecken konnte. Allein sein Patriotismus reichte doch aus, Titi auf das Wort zu glauben und überdies Archita zu einem tüchtigen Maler zu stempeln. Denn, so sagt er, die Kirche S. Sebastiano wurde unter dem Kardinal Borghese hergestellt und ausgeschmückt, und ein Mann von dem Geschmacke und der Gesinnung des Borghese hätte nie einen mittelmässigen und trivialen Professor beschäftigt. Aus freier Hand konstruirt er zuletzt für Archita eine Lebenszeit von circa 1560 bis 1635. Derselbe Schriftsteller übersah, dass Titi auch einen Archita aus Lucca erwähnt, der in derselben Zeit wie jener Andere in einer Grotte der Villa Borghese Grottesken, Musen und andere Gottheiten a fresco malte. Waren vielleicht beide Meister ein und dieselbe Person? Ist eine der beiden Städteangaben unrichtig? Archita ist wol nur Beiname, vielleicht nach dem antiken Architas, Mathematiker aus Tarent.

s. Titi, Descrizione. pp. 70. 71. 440. — Pascoli, Vite de' pittori etc. Perugini. pp. 165 u. 166.

Jansen.

Arcimboldo. Giuseppe Arcimboldo, Maler aus Mailand, entstammte einem adligen Geschlechte und lebte von 1533 bis 1593. Er war vorzugsweise in Deutschland thätig; Maximilian II. berief ihn an seinen Hof nach Prag. Urkundlich erscheint er hier zuerst im J. 1565 als »Hof-Conterfetter« mit einer Monatsbesoldung von 20 Gulden. »Für etliche Conterfet und schöne gemäl, da er Irer königlichen Majestät gemacht und gehorsamst präsentiert«, bekam er noch in demselben Jahre 225 Thaler. Unter den erwähnten Gemälden befanden sich wahrscheinlich die beiden Jahreszeiten »Sommer und Winter«, die noch heute in der Wiener Galerie des Belvedere sind. Beide tragen das Datum 1563, und wir können hiernach annehmen, dass sie der Künstler noch in seiner Heimat verfertigte. In Prag machte er 1566 zwei Pendants genau in derselben Grösse dazu, das »Feuer« und das »Wasser«, die man gegenwärtig ebenfalls im Belvedere sieht. Aus den Hofhaltsrechnungen erfahren wir, dass Arcimboldo 1566 »zu einer Zeitung in Italia« 100 Gulden erhielt, dann 1570 »aus Gnaden des Kaisers« 100 Thaler, 1574 für »etliche Conterfets in die aigene Kammer Irer Majestät« 54 Thaler und endlich 1576 wieder 200 Gulden als Gnadengeld. In dem letztgenannten Jahre starb Maximilian II., aber sein Nachfolger Rudolf II. behielt die Künstler desselben bei sich und vermehrte noch ihre Zahl. Der Medailleur Antonio Abondio der Jüngere war seit 1566 »Contrafetter und Maler« des Kaisers gewesen. Martinengo trat 1582 mit einem Monatsgehalt von 15 Gulden ein. Hoftanzmeister war Carlo Beccaria aus Mailand. Der niederländische Maler Spranger wurde 1581 mit monatlich 10 Gulden engagirt und bekam 15 Gulden seit 1582. Man bemerkt, Arcimboldo war gleich von vornherein am besten gestellt. Bei Rudolf II. stand er in hoher Gunst. Als Erfinder, Anordner und Dekorationsmaler spielte er bei allen Festen und Feierlichkeiten, bei Schauspielen und Karnevals eine grosse Rolle. Seine Kunst eignete sich dazu mit Geist und Witz dem Augenblicke zu dienen. Arcimboldo besass für alles Kenntniss und Geschick. Einmal schickte ihn Rudolf II. an den Bürger Raymund in Kempten, der von den Fuggern Antiquitäten und Kunstsachen, von den Welsern und Hochstettern aber Wundervögel und allerlei Thiere aus der neuen Welt erhalten hatte. Alle diese Kostbarkeiten sollten für den Kaiser erhandelt werden. Im J. 1587 schied Arcimboldo aus dem Hofleben aus. Sein »langwieriger treuer und embsiger Dienst« wurde mit

einer »Hofabfertigung« von 1500 Gulden belohnt. Nach Mailand zurückgekehrt, ist er dort im J. 1593 gestorben.

Von den Malereien, die Arcimboldo in Deutschland zurückgelassen hatte, zält ein Prager Inventarium um 1621 die folgenden auf:

die vier Elemente in vier Bildern,
zweimal die vier Jahreszeiten,
»ein Kuchen, wie ein Katz Fisch frisst«,
ein Kopf von Kräuterwerk,
zwei Conterfet, das eine von Flügelwerk und das andere von Büchern,
drei »Angesicht von Rüben, von Obst und von allerlei Gebratenem«.

Gewiss hatte der Künstler noch weit mehr Werke verfertigt, aber selbst die eben genannten verschwanden mit der Zeit zum grössten Theile, und das Inventarium der kaiserlichen Schatzkammer von 1771 kennt nur noch die vier Bilder, deren wir zuerst gedachten, und die das Belvedere aufbewahrt. Sie sind sämmtlich auf Holz gemalt und jedes ist 2′ 1″ hoch und 1′ 8″ breit. Winter und Sommer, Feuer und Wasser sind als menschliche Gestalten dargestellt, aber selbst die Gesichter derselben sind jedesmal aus den Produkten oder Eigenschaften u. s. w. der Jahreszeiten und Elemente zusammengesetzt: der Sommer aus Früchten, der Winter aus knorrigen Stämmen und Gewurzel, das Feuer aus Flammen und Feuergerät, das Wasser aus Fischen und Seethieren. Die beiden ersten Tafeln sind bezeichnet Giuseppe Arcimboldo f. 1563, die beiden andern Josephus Arcimboldus Mlnensis f. 1566. —

Mündler beschreibt ein Bild, bezeichnet Giuseppe Arcimboldo f. 1573; in vier Abtheilungen enthält es vier Brustbilder, die aus Pflanzentheilen, aus Wurzeln, Blumen und Früchten gebildet sind. Die vier Nasen werden der Reihe nach aus einer Glockenblume, aus einer Wurzel, einer Birne und einer Gurke fabrizirt. Campori erwähnt, dass im 17. Jahrh. der Advokat Curtoni zu Verona von Arcimboldo's Hand die vier Jahreszeiten besass »che formano una festa«. Aus der Ferne gesehen, zeigten alle diese Gemälde anmutige, menschliche Gestalten: aber dem näher Herantretenden lösten sie sich in ein wunderlich bizarres Arrangement auf, das bisweilen wol Lachen, aber gewiss nie ästhetische Befriedigung erregen durfte. Durch solche Produktionen machte sich die Kunst zum Rivalen des Hofnarrenthums. Aber Arcimboldo, der »seltsame Maler«, wie ihn Füssli nennt, stand mit seinen Possen durchaus nicht allein. Francesco Zucca und Giovanni da Monte verstanden sich auch darauf und dazu. Und schon fanden alle diese Meister in Lomazzo's Kunsttheorie ihre Rechtfertigung: er wünschte nur, dass ihre Gemälde an diejenigen Orte gebracht würden, von denen sie eine so lebhafte Vorstellung geben, also wahrscheinlich in Küchen und auf Fisch- und Gemüsemärkte.

Einen wirklichen Ruhm erwarb sich Arcimboldo als Porträtmaler. Die Bildnisse, die er von Kaiser Maximilian verfertigte, fand Lomazzo edel und würdevoll: er gewahrte in ihnen »den Widerschein der kaiserlichen Majestät«.

s. Archiv für österreich. Geschichtsquellen. 1850. V. 709 ff. — Mittheilungen der österreich. Centralkommission. 1865. X. 207. — Hormayr, Archiv. 1825. p. 573. — Campori, Raccolta de' catalogi. p. 192. — Lomazzo, Trattato della pittura etc. II. 199. 375.

Nach ihm gestochen.

1—4) Die vier Jahreszeiten, Köpfe aus Blumen und Früchten. Gest. von einem Unbekannten. Heineken.

Jansen.

Arcioni. Daniele Arcioni oder Arcione Goldschmid aus Mailand um 1500, genoss seiner Zeit eines bedeutenden Rufes in der Nielloarbeit. Er wird besonders gerühmt von seinem Zeitgenossen Ambrogio Leone aus Nola, einem der berühmtesten Aerzte zu Venedig und einem Mann von grosser Gelehrsamkeit († 1515), in dessen Werk de nobilitate rerum, cap. 41: Quin etiam nostra tempestate duorum Mediolanensium genere, sculptura clarissimorum opera subtilissima et ingeniosissima florescunt atque praedicantur. Alteri Caradossus (d. h. Antonio Caradosso Foppa), alteri Danieles ex familia Arcionum nomen est. Verum hic in eo genere praesertim pollet, quod Niellum novato verbo appellant, neque aliter in eo splendet, quod vitreum est, ipsi vero fusores smaltum vocant. Eugène Piot schreibt unserm Künstler die Erfindung einer besonderen Art Email zu, wie sie aus Mailänder Fabriken hervorgegangen ist; nach Labarte indessen sind seine Emaillen wol in dem (Ende des 13. Jahrh.) in Italien erfundenen Charakter der »Emaux de basse taille« gewesen, in welchem die auf Gold oder Silber in leichtem Relief gearbeiteten Darstellungen mit durchsichtigem Schmelz bedeckt sind.

Im Kabinet Malaspina di Sannazaro zu Padua sah Duchesne den Abdruck eines Niello, ein Muster zu einem mit Arabesken verzierten Messerheft. qu. 4. Es trägt die Buchstaben D A.

Duchesne glaubte dies Niello dem Daniele Arcioni beilegen zu dürfen, auf welchen die Inizialen allerdings passen. Auch der Umstand, dass wir hier die Arbeit eines Goldschmides vor uns haben, gibt der Annahme immerhin Wahrscheinlichkeit, wenn auch freilich noch keine Gewissheit.

s. Morelli, Notizia da un anonimo. p. 205. — Kunstblatt. 1825. p. 337. Anm. c. — J. Duchesne, Essai sur les nielles. 1826, p. 295. — Cabinet de l'Amateur. Nouvelle Série. 1863. p. 47. — J. Labarte, Histoire des arts industriels. IV 20. 151. — Nagler, Monogr II. No. 921.

Notiz von A. Pinchart.

W. Schmidt.

Arcis. Marc d'Arcis, Bildhauer der Toulouser Schule, geb. zu Mouzens bei Lavaur (Dep Tarn) im J. 1651, studirte unter Pierre Rivals

Sohn und starb als Dekan der Pariser Akademie den 26. Okt. 1739, in welche ihm im J. 1684 ein Marmormedaillon mit dem Brustbild des Apostels Markus den Eingang verschafft hatte. Er bildete verschiedene Schüler, darunter Parent und Pierre Lucas. Obwol er nach Mariette bloss ein Bildhauer zweiten Ranges war, so wurde er doch mit der Ausführung mehrerer Arbeiten für die Gärten zu Versailles beauftragt. Man sieht daselbst noch eine Vase von ihm längs dem Tapis vert und einen Terminus in Marmor, Der Frühling, den er anfing und Mazière 1699 beendigte.

Den grössten Theil seines Lebens brachte er jedoch in Toulouse zu. Das dortige Museum besitzt 16 Werke von ihm: 1) Vier kolossale Figuren in Terrakotta, Propheten und Heilige; 2) Die Modelle von sechs Terrakottafiguren; 3) Medaillon von Ludwig XIV. in Marmor; 4) Die Büste des Künstlers, von ihm selbst in Terrakotta; 5) Die Büste von François de Nupces, Präsidenten des Toulouser Parlaments; 6) Das Brustbild von J. P. Rivals (diese sämmtlich von der Akademie seinen Erben abgekauft); 7) Das Bruchstück eines Marmorreliefs, das vom Grabe des Marschalls d'Ambres zu Lavaur herrührt; 8) Das Wachsmodell einer Reiterstatue Ludwig's XIV., das nach dem im J. 1685 gegebenen Auftrag des Magistrats auf dem Rathhausplatz aufgestellt werden sollte. Der Künstler empfing 1800 Livres für das Modell. Zuletzt gegen das Ende seines Lebens verfertigte er in Stucco ein Basrelief von 30 Fuss Länge, das man noch im Sale der musikalischen Akademie zu Toulouse sieht.

Für Pau führte er eine andere Bildsäule Ludwig's XIV. in Bronze aus; die Basreliefs am Fussgestell bildete er aus Marmor.

s. Abecedario de Mariette. I. 29. — Archives de l'Art français. I. 372. II. 357. — Notice du Musée de Versailles. III. 511. — Catalogue du Musée de Toulouse. p. 322. — Biographie Toulousaine publiée sous la direction de M. le baron de la Mothe Langon. 1823. I. 19. *Notizen von Fr. W. Unger.*

Guiffrey.

Nach ihm gestochen.

P. Goudelin. Nach Despatz nach einer Büste von Arcis, gest. von F. Baron. Fol.

Arco. Alonso del Arco, spanischer Maler, geb. zu Madrid 1625, † daselbst 1700. Die Biographen nennen ihn öfter nach seinem Zunamen: el Sordillo de Pereda; er war nämlich in seiner Kindheit taubstumm gewesen. A. war der Schüler von Antonio de Pereda. Nach Cean Bermudez wären seine Studien zu langsam gewesen; dies würde erklären, warum Pereda aus ihm einen geschickten Koloristen machen konnte, ohne ihm den rechten Begriff von Komposition, Verständniss und Vertheilung der Massen beizubringen, und wie Alonso ein mittelmäßiger, halber Künstler blieb, der sich bloß auf das Handwerk verstand, im Grunde ein ungenügender, häufig selbst unrichtiger Zeichner. Im Bildnissfache zeichnete er sich vielleicht am Meisten aus; er wusste wol zu treffen und zeigte eine leichte und lebendige Hand, die ihm einen seinem wahren Verdienste überlegenen Ruf verschaffte. Bei Gelegenheit des feierlichen Einzugs der Königinnen, oder für die öffentlichen und kirchlichen Feierlichkeiten malte er oft Triumphbögen oder ausgedehnte allegorische Kompositionen, die er mit seltener Leichtigkeit und nicht ohne Talent ohne Weiteres zu Stande brachte. Nach der Angabe seiner Biographen hatte seine geizige Frau über Alonso eine solche Herrschaft errungen, dass sie ihn nöthigte keinen Auftrag abzulehnen, selbst dann, wenn er damit überhäuft war. Sie selbst leitete seine Werkstätte und maß ihm seine Aufgabe zu. Sie ordnete die Vorbereitung der Gemälde an, liess sie durch die Schüler vormalen, und der Gatte legte im Fluge die letzte Hand daran, jedoch nach den Befehlen der Frau bloss nach Maßgabe des in Aussicht gestellten Preises. Daher die erstaunliche Anzahl der schwachen oder abscheulichen Bilder, mit denen Arco die Klöster und Kirchen von Madrid überschwemmt hat. Begreiflich, dass der Künstler rasch alles wahre Kunstgefühl verlor, und dass die Mehrzahl seiner Werke, obschon von einer angenehmen Farbe, bald weder Haltung noch Charakter zeigte. Und weit entfernt, dass seine traurige Fruchtbarkeit ihn bereicherte, schadete sie nur seinem Ansehen; und beim Tode war er so heruntergekommen, dass der Marquis de Santiago, für welchen er oft gearbeitet hatte, ihn auf seine Kosten begraben liess. Die hauptsächlichsten Malereien Arco's befinden sich zu Madrid in den Kirchen von S. Juan de Dios, S. Andres, S. Felipe el Real, S. Bernardo und S. Sebastian. Die Gemälde der Kapelle U. L. Frau de la Novena in der letztgenannten Kirche sind vielleicht seine besten Arbeiten. Im Museum des Fomento begegnet man einigen seiner Bilder, die den unterdrückten Klöstern entstammen und 1682, 1683 und 1687 bez. sind; sie stellen eine Empfängniss Mariä, Die Marter eines Heiligen, U. L. Frau de la Merced und Die hl. Rosa von Viterbo dar. Die Akademie von San Fernando besitzt in ihrer Sammlung ein Jesuskind unter dem Kreuze schlafend. Ein recht gutes Bildniss des Don Manuel de San Martin, Sekretärs der Donna Mariana von Neuburg, zweiter Frau von Karl II., war früher in der alten spanischen Galerie des Louvremuseums. Des Künstlers Selbstbildniss befand sich zur Zeit von Cean Bermudez in der Sammlung Bernardo Iriarte's, die seit dem Beginne des 19. Jahrh. zerstreut ist.

s. Palomino, El Museo pintorico. — Cean Bermudez, Dicc. — Die Kataloge der Museen des Fomento, der Akademie S. Fernando u. der spanischen Galerie des Louvre. — Fiorillo, Gesch. der zeichnenden Künste. IV. 328.

Lefort.

Arco. Carlo d'Arco, moderner Kunstschriftsteller zu Mantua, hat eine Reihe kunstgeschichtlicher Schriften verfasst, die wir unten folgen lassen. Er verstand sich auch auf das Zeichnen, wovon die zum Theil von ihm herrührenden Bll. seiner Werke Zeugniss ablegen.

1) Monumenti di Pittura e Scultura trascelti in Mantova o nel suo territorio. 24 Bll. Mantova 1827. kl. Fol.
2) Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano — Mantova 1838. Zweite Ausg. Mantova 1843. gr. 4. Mit dem Bildnisse Giulio's. Die Tafeln, theils in 4., meistens aber Fol., in Umrissen sind entweder gezeichnet und gest. von Agostino Comerio, oder gez. von Carlo d'Arco und gest. von Bramati. Von dem erstern ganz die Geschichte der Psyche. Im Ganzen 40 Tafeln: 1) Bildniss. 2) 7 Pläne und Aufrisse verschiedener dem Giulio zugeschriebener Gebäulichkeiten in Mantua. 3) Die übrigen sind Umrisszeichnungen.
3) Di cinque valenti Incisori Mantovani del secolo XVI. e delle stampe da loro operate. Memoria di C. d'A. Mantova 1840. 8.
4) Intorno al carattere nazionale che aver debbono le arti italiane aggiuntevi alcune osservazioni pratiche sopra varie opere esposte in Milano dal 1837—1842. Memoria I. e II. Mantova 1842—1843. 8.
5) Delle Arti e degli Artefici di Mantova, notizie raccolte ed illustrate con disegni e con documenti. 2 Voll. 59 Lithogr. und 2 Tafeln mit 18 Facsimile's. Mantova 1857—58. 4.

Im Folgenden verzeichnen wir einige der von ihm gezeichneten Bll., die von L. Puzzi gest. sind.

1) Gio. Bat. Bertani, Maler und Architekt. Fol.
2) Franc. Boccamaggiore, Jurist. 1509—1572. 4.
3) Vinc. Gonzaga, Herzog von Mantua. 1562—1612. 4.
4) L. Leonbruno, Maler. 4.
5) Marcello Venusti, Maler. 4.

s. Universal Catalogue of books on art. 1870.
* *W. Schmidt.*

Arco. Graf Max von Arco, Dilettant, wie es scheint am Anfang unseres Jahrh., radirte drei kleine Kopien nach Waterloo, Bartsch 52, 56, 59, ohne Bezeichnung.

s. Brulliot, Katal. Aretin. I. 4313. (Hr. v. Aretin hatte sicher seine guten Gründe, diese namenlosen Bll. unter Max von Arco zu bringen.)

In einem Auktionskatalog erscheint unter der Bezeichnung Graf d'Arco, aber mit Fragezeichen, ein galvanoplastischer Versuch »Junger Herr in bairischer Gebirgstracht mit einer Handharmonika. Fol.« Dies scheint eine ganz ungewisse Angabe.

W. Schmidt.

Arco. A. dell' Arco, moderner italienischer Stecher.

Kreuzigung Christi, mit Johannes und Maria. Nach Giotto. Gezeichnet von Celerina Buonajoto. A. dell' Arco inc. Fol. Umrisse mit leichter Schattirung. Galleria dell' Accademia di Firenze.

*

Arcolano, s. **Dini.**

Arconio. Mario Arconio, geb. 1569 zu Rom, lernte zuerst die Malerei und dann die Baukunst, für die er mehr Talent besass. Alle von ihm bekannten Werke befinden sich in Rom. Er vollendete Kirche und Kloster S. Isidoro, wo vor ihm Antonio Caffori thätig war, und führte den Hauptaltar aus buntem Marmor auf. In Madonna della Vittoria sind die Stuckaturen und der Altar der Kapelle Merenda von ihm. An S. Urbano a Pantani baute er die Fassade und an S. Eufemia das Portal. Portale machte er auch für die Villa Sannesi vor porta del popolo und für das Casino Sannesi im borgo S. Spirito. Ueber dem Eingang der Kirche Maria in Campo Carleo malte er eine Madonna mit dem Christkind a fresco, und so werden ihm auch die Fresken in der Nonnenkirche dello Spirito, namentlich die vier lateinischen Kirchenväter an der Decke, vielfach zugeschrieben. Nicht weit von jener Marienkirche stand Arconio's Wohnhaus, dessen Portal von zwei Granitsäulen gebildet war, die einen kleinen Balkon trugen. Er liebte die Vornehmheit, aber er zog die Gunst der Höfe derjenigen der Musen vor. Bei Kardinal Camillo Borghese war er ein paar Jahre Mundschenk. Darauf lockte ihn die Aussicht auf eine Reise durch Frankreich u. s. w. in den Dienst des Kardinals Pietro Aldobrandini; »er wollte die Welt auf Kosten anderer sehen«. Als aber sein erster Herr 1605 auf den päpstlichen Stuhl erhoben wurde, da gereute ihn sein Schritt und weinend warf er sich ihm zu Füssen. Dieser, der den Namen Paul V. führte, begnadigte ihn mit der Statthalterschaft von Cori, wo dann Arconio den besten Theil seines Lebens verbrachte. Mit dem Tode Paul's V. endete seine Herrlichkeit. Er lebte wieder in Rom und klagte jedem sein Geschick. »Die Thränen des Mario Arconio« wurden sprüchwörtlich bei den Künstlern. Er starb 1635 und wurde im Portikus von S. Giovanni in Laterano begraben.

s. Passeri, Vite de' pittori. p. 215. — Titi, Descr. di Roma. pp. 233—235. 339. 476. 484. — Ritratto di Roma moderna. Roma 1689. p. 363. — Baglione, Le Vite de' Pittori etc. p. 215.

Jansen.

Nach ihm gestochen:

1) Mariae Verkündigung. Quis Inuenis? etc. Marius Arconius Inue: una cū Francisco Villamena Incis: D. Romæ 1598. Dem Asdrub. Mattheus gewidmet. Fol.
2) Kopie. Gest. von P. Isselburg. Fol.
3) Gest. von Crisp. de Pas. Heineken. Dürfte wol auch Kopie sein.
4) Gest. von J. Sandrart. Heineken. Vermutlich ebenso.
5) Papst Klemens VIII. Büste von allegorischen Figuren u. historischen Szenen umgeben. Gest. von Fr. Villamena 1699. gr. Fol.

s. Heineken, Dict. — Sternberg-Frenzel

(wie gewöhnlich ungenau). I. 7340. — LeBlanc, Manuel. II. 414 (schreibt Frenzel ab).

W. Schmidt.

Arcos. Fray Tomas de los Arcos, spanischer Mönch, stach nach Cean Bermudez, Dict., zu Cordova im J. 1633 das Wappen des Ponce de Leon für Dr. Francisco de Leyva y Aguilas' Si por la urina puede ser conscida la preñez en las mugeres und im J. 1634 das Wappen des Grafen Santisteban für ein diesem gewidmetes Werk: Notae, additiones et resolutiones ad glossas legum partitarum D. Gregorii Lopetii per Gasparum de Hermosiila; ferner einige religiöse Bll.

W. Schmidt.

Arcucci. Camillo Arcucci, Architekt im 17. Jahrh., erbaute in Rom die Fassade des Palastes Gottifredi-Grazioli neben dem Palast Alticriti der Kirche del Gesù. Nach der bei Rossi (s. unten) gegebenen Zeichnung, die indessen vor der Ausführung einige Veränderungen zeigt, ist der Palast verziert in der Mitte mit Pilastern, sonst Lisenen, die Fenster einrahmend. Diese sind mit reichen Einfassungen versehen. Das Ganze ist trotz einer gewissen Schwere wirksam und in starkem Barockstil. Im Auftrag der Fürsten Pio di Carpi di Ferrara erweiterte und vollendete er auf dem Campo di Fiori in Rom den Palast Pio, den einst Kardinal Fr. Condolmero unter Eugen IV. über den Ruinen des Pompejustheaters errichten liess. Die (No. 2) gestochenen Fenster zeigen edles Barock in schönen Verhältnissen; die Einfassungen derselben und Gesimse sind vortrefflich.

Nach ihm gestochen:

1) Palazzo Gottifredi alla Piazza di S. Marco (Rione della Pigna). Fassade. Gez. vom Architekten Carlo Quadri, gest. von Antonio-Barbey. qu. Fol. In: (Rossi,) Nuovi Disegni. Libr. III. der Palazzi di Roma, Tav. 51.

2) Fenstermuster ebener Erde des 1. u. 2. Stockwerkes des Pal. del Sig^r. Principe Pio. Gez. von C. Quadri, gest. von Ant^o. Barbey (Tav. 116), und Franc. Bartoli (117 u. 118). In Rossi, Studio d'Architettura.

3) Porta del Palazzo Gottifredi. Daselbst Tav. 124.

s. Titi, Descrizione — in Roma. p. 108. — Ricci, Storia dell' Architettura in Italia. III. 67.

* *Jansen.*

Ardant. François und Jean Ardant, Goldschmide zu Limoges im Beginne des 18. Jahrh., verfertigten einige nach dem Zeugnisse des Abbé Texier mittelmässige Gravüren. Sie gehören zu der Familie Ardant, die seit dem 15. Jahrh. zu allen Zeiten Goldschmide hervorbrachte, und wovon auch Maurice Ardant abstammt, der unter anderen Werken das Buch Emailleurs et Emaillerie de Limoges (1855) verfasste. Der oben erwähnte François legte im J. 1709 sein Amt als geschworner Goldschmid der Stadt nieder, worauf ihn noch in demselben Jahre Jean, vermutlich sein Sohn, ersetzte.

s. Texier, Dictionnaire d'Orfévrerie. 1857. p. 170.

Alex. Pinchart.

Ardel, s. Dardel.

Ardell. James Mac Ardell, Kupferstecher in Schwarzkunst (Mezzotinto), † zu London den 2. Juni 1765. Ungewiss ist sein Geburtsjahr; mit Ottley es um 1705 zu setzen, verbietet die Angabe, dass er nicht alt geworden sei, und weil sich dann doch erwarten liesse, dass bereits Bll. von ihm aus den zwanziger und dreissiger Jahren bekannt seien. Möglich ist übrigens, dass er bereits in den dreissiger Jahren thätig war, jedenfalls als Schüler; doch sind uns keine mit diesen Jahren bezeichnete Werke bekannt. Mit den vierziger Jahren häufen sich seine Bll., die Hauptmasse der datirten aber stammt aus den fünfzigern. Wir werden darum eher seine Geburt um 1715 annehmen; 1710, was Rost vorschlägt, ist vielleicht noch zu früh. Es ist ungewiss, ob er in Irland oder in London von irländischen Eltern geb. sei, was Strutt zu glauben geneigt ist. Er scheint in der That kein hohes Alter erreicht zu haben. Dass er trotzdem so viele Werke hinterlassen, kommt gewiss zum Theil auf seinen Fleiss, aber auch auf die Gattung selbst, die zur schnellen und leichten Ausbeutung verleitet: ganze Wagenladungen dieser Bll. sind von den unermüdlichen Ardell, Faber, Smith, Simon, Houston, Earlom, und wie sie alle heissen, geliefert worden. Zu den besten derselben wird Ardell mit Recht gezält. Aber diese ganze Gattung hat nur einen bedingten Kunstwerth: das immerhin Russige der Erscheinung, die verschwommenen Lichter, der Mangel markiger Linien und scharfer Charakteristik des Einzelnen können uns nicht mehr ansprechen. Dass Ardell mit Vorliebe Bildnisse gestochen, hängt mit der englischen Neigung dafür zusammen, aber gerade auf diesem Gebiete verloren die Werke des Künstlers nur zu bald ihr Interesse. Wer kümmert sich heutzutage um jene modischen Erscheinungen von damals, um die reichen und vornehmen Herren, um die geputzten Damen, die manchmal verkleidet als Diana etc. erscheinen? Um die Prediger, Aerzte, Juristen, Stadtberühmtheiten bis auf den dicken Metzger von so und so viel Pfund? Nur verhältnissmässig wenige Bildnisse unter der Masse nehmen noch die Aufmerksamkeit in Anspruch. Damals standen eben diese Abbildungen in ihrer Blüte, jetzt gleichen sie getrockneten Pflanzen. Es gibt in der That kaum eine langweiligere Arbeit, als die Mappen englischer Stecher des vorigen Jahrh. nachzusehen. Am meisten unter den Porträtisten scheint er nach J. Reynolds, A. Ramsay und Th. Hudson gestochen zu haben, ausserdem noch nach Peter Lely, W. Hogarth, Liotard, v. d. Myn u. vielen Anderen. Von Meistern ersten Ranges erscheinen vorzüglich Van Dyck,

Rubens, Rembrandt, Murillo und Brouwer. Das Gesellschaftsbild des Rubens ist sehr selten, da die Platte frühzeitig verdorben wurde. Die Bll. nach Rembrandt, Brouwer (Schmide) und Richard (Inneres einer Gerstengraupenmüle) haben durch die geschlossene Beleuchtung etwas Anziehendes. Bei solchen Gegenständen gestattet die Schwarzkunst oft hübsche Effekte; das nächtliche Helldunkel ist hier ganz am Platze. Uebrigens verstand sich der Künstler selbst auf das Zeichnen sowol von Porträts als anderen Gegenständen und stach häufig nach eigener Erfindung.

Wir bemerken, dass wir hier bloss einen Auszug aus des Meisters zalreichen Arbeiten geben können. Ein vollständiges Verzeichniss wäre überhaupt vielleicht selbst bei Spezialforschungen schwierig, geschweige denn bei den hier gesteckten Grenzen. Zudem würde es sich hier nicht sehr verlohnen. Von mehreren Platten hat der Künstler auch Abdrücke in Bister genommen, die von vielen Kunstliebhabern mehr als diejenigen in dem gewöhnlichen Schwarz gesucht worden sind. Ausserdem pflegte er Abdr. vor der Schrift zu nehmen. Mehrere seiner schönsten Bll. befinden sich in dem Kupferstichwerke (2 Vols. in Fol.) der ehemaligen Galerie von Houghtonhall.

Bildniss des Künstlers.

James Mac Ardell, Mezzotinto Scraper. Hüftbild, den Zeichenstift in der Hand. Neben ihm sein Stich nach van Dyck, Die Zeit, dem Amor die Flügel beschneidend. J. Mac Ardell del. 1765. R. Earlom fec. Publ. 1771. gr. Fol. Schwarzk.

Heilige Geschichte.

1) Auffindung des kleinen Moses im Nil. Nach A. van Dyck. Original in der Sammlung des Herzogs von Devonshire. gr. Fol.

2) Joseph's Keuschheit. Nach einer Zeichnung von Cignani.

3) Tobias with the Angel. Nach Rembrandt. Rechts im Rande das Monogr. des Künstlers. gr. Fol.

4) Maria auf der Mondsichel in Engelsglorie. (Unbefleckte Empfängniss.) Nach Murillo. Orig. bei John Blackwood. gr. Fol.

5) Der Zinsgroschen. Nach Rembrandt. Orig. bei John Blackwood. gr. qu. Fol.

6) Das Christkind mit der Weltkugel in einer Landschaft. Fol.

7) Hl. Petrus, Halbfig. Nach Spagnoletto. Fol.

8) Büste eines Apostels, Kopf nach links. Nach van Dyck. kl. Fol.

9) St. Francis de Paula, knieend. Nach Murillo. Orig. bei J. Blackwood. gr. Fol.

10) Hl. Hieronymus kniend in der Wüste. (Das Original dem P. da Cortona oder dem Murillo beigemessen). Fol.

Mythologie.

11) Cupid and Psyche. Psyche beleuchtet den schlafenden Cupido. Skalken pinx^t. Nach G. Schalcken. Fol.

12) Die Zeit beschneidet Amor's Flügel. Nach A. van Dyck's Gemälde in der Sammlung Marlborough zu Blenheim. gr. Fol.

Sittenbildliche Darstellungen.

13) Ghismonda über dem Herzen Tankred's weinend. (Aus der ersten Novelle des vierten Tages im Decameron des Boccaccio). Nach Correggio. Orig. bei der Lady Schaub. kl. Fol.

Gegenseitige Kopie. An. Corrège p. J. L. Marchand autrement Kauftment 1719. Tancrede — Mort. D. V. gr. 4.

14) Lisabetta. Halbfig. Boccaccio, Giornata quarta, Novella V. Fuerino (Furino) pinx^t. Orig. in der Sammlung Reynolds. kl. Fol.

15—18) Die vier Jahreszeiten. 4 Bll. Weibliche Halbfig. J. M^c. Ardell del. et fec. Fol.

19) The Mathematician. Ein Mathematiker erklärt einem Knaben. Nach Rembrandt. gr. Fol.

20) Rural Courtship. Bauer mit einer Bäuerin scherzend. Nach Amicilla.

21) Bauernstube mit zwei Frauen, die eine jüngere wiegt ein schlafendes Kind, die andere liest ihr vor. Nach einer Handzeichnung Rembrandt's im Cabinet Hudson; das Bild selbst aus der Galerie Orléans. gr. qu. Fol.

22) Inneres einer Gerstengraupenmüle. Nach J. J. Richard. gr. qu. Fol.

23) Inneres einer Schmide mit zwei Schmiden. Nach A. Brouwer. Collect. B. Cleeve. Fol.

24) Junges Mädchen Flöte spielend. Nach Jan Molenaer. Fol.

25) Junge Frau beim Nähen eingeschlafen. Nach Ph. Mercier. Publ. 1756. Fol.

26) Knabe mit Kreisel. Desgl.

27) Mädchen mit Austern. Desgl.

28) Mädchen mit Gaukelmännchen. Desgl.

29) Mädchen mit Katze. Desgl.

30) Mädchen bei Licht lesend. The studious Fair. Desgl.

31) Junge Dame an einem Tische aus einer Tasse trinkend. Desgl.

32) Spinnendes Mädchen mit ihrem Liebhaber. Halbfig. Employment of een spinnend Juffertje. Nach Pietro Longhi. Fol.

33) Teague's Ramble at Charing Cross. 1747. gr. Fol.

34—37) A country Life. 4 Bll. oval. Heineken.

38) Alte Frau einen Hahn rupfend. Nach Rembrandt. Fol.

39) Madness. Wahnsinnige im Kerker. Nach R. Pine. J. M^c. Ardell fec. 1760. Fol.

Bildnisse.

a. Unbekannte.

(Eines oder das andere desselben könnte indessen doch mit dem Namen bezeichnet sein, da die Bildnisse, die vor der Schrift sind, gewöhnlich als unbekannte angegeben werden.)

40) Gürtelbild eines Holländers mit Hut und Krause. Nach Rembrandt. Fol.

41) Junger Mann, als Matrose gekleidet. Nach G. Matthias. Fol.

42) Kopf eines Mannes, betitelt Health (Gesundheit). Nach Gravelot. (Heineken.)

43) Junge Dame im Wald, ein Lamm liebkosend. Nach P. Lely. Fol.

44) Damenhüftbild nach Links, mit Häubchen (Eleo-

nore Gwynne, Karl's des zweiten Maitresse?). Nach A. Ramsay. Oval. Fol. (*Reid.*)

Kopie danach unter dem Titel: A Russian Lady. Ramsay pinxt. C. Corbutt fecit. (*Mitth. von G. W. Reid.*)

b. Bekannte.

45) Ancaster. Mary Dutchess of Ancaster 1757. Ganze Fig. in Landschaft. Nach Th. Hudson. gr. Fol.

46) Anson. George Lord Anson, Baron of Soberton etc., Vice Admiral of Great Britain etc. Kniestück. Nach J. Reynolds. Publ. 1755. Fol.

47) Argyle. Elisabeth, Herzogin von Argyle, † 1790. Nach Cotes. Fol.

48) Armstrong. John Armstrong, Oberingenieur. † 1742. Fol.

49) Ashton. Charles Ashton, Vorsteher des Jesuskollegiums, † 1752. Nach Pyle. Fol.

50) Ashton. Thomas Ashton, Rektor von Aldingham, † 1775. Nach Reynolds. Fol.

51) Bancks. Charles Bancks, schwedischer Miniaturmaler, mit Versen seines Freundes Decaseaux. Nach Bancks selbst. 4.

52) Barnard. Sir John Barnard, Alderman of London. Nach Allan Ramsay. gr. Fol.

53) Bastard. Mrs. Ann Bastard, Gemal'n von Wm. B. von Kitley, Brustbild. Fol.

53a) Bath. William Putteney, Earl of Bath. Nach Reynolds. 1758. Fol.

54) Beard. John Beard, Schauspieler, † 1791. Nach Th. Hudson. Fol.

55) Benn. William Benn, Lord Mayor von London, † 1755. Nach Th. Hudson. Fol.

56) Bennett. Timothy Bennett, Schuhmacher von Hampton Wick. 1752. Nach G. B'udd. Fol.

57) Berkley. Elizabeth Countess of Berkley (nachmalige Markgräfin von Ansbach), Halbfig. Nach Reynolds. Publ. 1757. Fol.

58) Blakeney. Lord William Blakeney, Gouverneur von Minorca, als General † 1761. Nach G. Chalmers. Fol.

59) Blakes. Charles Blakes, Schauspieler, als Mons. le Medecine, ganze Fig., † 1763. Fol.

59a) Bonfoy, Mrs. Ohne Namen. Junge Dame im Wald, Kniestück, die Rechte wider die Seite gestemmt und das Kleid empor ziehend, die Linke das Kleid haltend. Nach J. Reynolds. Publ. 1755. Fol.

60) Boscawen. Eduard Boscawen, Vice Admiral etc. 1757, ganze Fig. Nach Reynolds. gr. Fol.

61) Bouverie. Jacob, Sohn von William Bouverie, Baron von Longford, ganze Fig. Nach Reynolds. Fol.

62) Bower. Archibald Bower, Schriftsteller, Jesuit, am Tische sitzend. Nach Knapton. Fol.

63) Boyd. Lady Boyd als Diana, Kniestück. Nach A. Ramsay. Ardell fecit 1749. Fol.

64) Boyle. Henrietta Boyle, Countess of Rochester. Nach Peter Lely. Fol.

65) Braunschweig. Karl Wilhelm Ferdinand, Erbprinz von Braunschweig. Origin. im Besitze von General Conway. Brustbild in Lebensgrösse. Nach Quisenis d. i. J. G. Ziesenis. Publ. Jan. 20. 1764. gr. Fol. (*Mitth. von G. W. Reid.*)

Kopie von Bause in Halle. 4.

66) Braunschweig. Augusta, Erbprinzessin von Braunschweig, Gemalin des Vorigen. Brustbild in Lebensgrösse. Nach Reynolds. gr. Fol. Gegenstück.

Kopie von Bause in Halle. 4.

67) Brett. Thomas Brett, Rector von Belleshanger. † 1743. Nach C. de La Fontaine. Oval. Fol.

68) Bridges. Dorothea Bridges, Frau eines Künstlers in Plymouth. Nach Smith. Fol.

69) Bright. Edward Bright, Metzger, 609 Pfund schwer, † 1750. Nach Ogborne. Fol.

70) Buck. Nathan Buck, Kupferstecher, Halbfig., ein offenes Buch haltend. Fol.

71) Buckingham. George Duke of Buckingham with his brother Francis, 1636, ganze Fig. Done by J^s. M. Ardell from a Capital Picture of Van Dyck in the Royal Pallace of Kensington, 1752. gr. Fol.

72) Burton. Charles Burton, Bart. M. G. u. Lord Mayor von Dublin, † 1775. Nach Hunter. Fol.

Bustard, s. Bastard.

73) Campbell. Lady Mary Campbell, Tochter des Herzogs von Argyle, Witwe des Viscount Coke, eine Mandoline haltend, ganze Fig. A. Ramsay pinx^t. 1762. Fol.

74) Canning. Elizabeth Canning, Quäkerin. Nach W. Smith. Fol.

75) Cantemir. Fürst Dimitri Cantemir, Hospodar der Moldau, Akademiedirektor in St. Petersburg, Hüftbild. 4.

76) Carnac. Miss Carnac, im Wald, Kniestück. Nach J. Reynolds. Publ. 1755. Fol. (*Mitth. von G. W. Reid.*)

77) Cartwright. John Cartwright of Farnham in Surrey, Blumist. Nach Elmer. 1748. Fol.

78) Cathcart. Lord Charles Cathcart, † 1776. Nach Reynolds. Fol.

79) Chambers. Lady Catharine Chambers, Halbfig. Nach Reynolds. Fol.

M^rs. Chambers, s. Lowe.

Miss Cibber, s. No. 116.

80) Clive. Robert Lord Clive, Generalgouverneur von Indien, ganze Fig. Nach Gainsborough. Fol.

Coke, s. Campbell.

81) Collins. Rev. Eman. Collins. Mit 4 Versen. Nach Hone. Fol.

82) Coram. Capt. Thomas Coram, † 1751, Gründer des Findlinghauses. Nach dem Bilde daselbst von W. Hogarth. Fol.

Ist nach Heineken, Manuskr., das erste von Ardell gestochene Werk.

83) Couts. John Couts, Lord Prevost von Edinburgh, † 1761. Nach A. Ramsay. Fol.

84) Coventry. Mary Gunning Countess of Coventry. Nach W. Hamilton. 1753. Fol.

85) —— Dieselbe. Nach Cotes. Fol.

Crewe, s. Greville.

86) Cumberland. William Duke of Cumberland. Kleines Brustb. in Oval.

87) Dawson. Lady Anne Dawson 6th. Daughter to Thomas Fermor Earl of Pomfret Aged 21, 1754. Als Diana, Halbfig. mit Hund. Nach Reynolds. Fol.

Day, s. Fenhoulet.

88) Descozen. Chevalier Halley-Descozen, ganze Figur, einen Stock und Degen in der Linken. (*Mitth. von G. W. Reid.*)

89) Dobbs. Arthur Dobbs, Gouvern. von North-Carolina, eine Karte von Carolina in der Hand, † 1765. Nach H. Hoare. Fol.

90) Dorset. Prince Lionel Cranfield Sackvile Duke of Dorset, Brustb., † 1763. Nach Kneller. Oval. Fol.
91) Douce. Francis Douce, Mediziner, Brustb., † 1760. Nach Th. Hudson. Oval. Fol.
92) —— Derselbe. Nach W. Keable. Fol.
93) Ebberton. Mrs. Lucy Ebberton, später Gräfin Dorset. Nach G. Knapton. Fol.
94) Egmont. John 2th Earl of Egmont, 1th Lord Lovel, holländ. Generalpostmeister, † 1770. Nach Th. Hudson. Fol.
95) Egmont. Catharina Compton, Gräfin Egmont mit ihrem Sohn Ch. Perceval, † 1774. Nach Hudson. Fol.
96) Erskine. Charles Erskine, Sachwalter, † 1763. Nach Th. Hudson. Fol.
I. Ohne Halskette und vor dem Namen.
II. Mit der Halskette.
97) Essex. Frances Countes of Essex, Halbfig., † 1759. Nach Reynolds. Publ. 1757. Fol.
98) Fenhoulet. Lady Ann Day Fenhoulet, Halbfig. mit Muff. Ohne Namen. Nach Reynolds. Fol.

Flammingo, s. Quesnoy.

99) Fielding. John Fielding, der berühmte Dichter, Kniestück. Nach H. Hone. Fol.
100) Fitzpatrick. Susanna Fitzpatrick. Nach A. Soldi. 1750. Fol.
101) Fitzwilliam. Lady Charlotte Fitz-William, Halbfig. Nach Reynolds. Publ. 1754. Fol.
102) Folkes. Martin Folkes, Mediziner, hervorragender Sammler, sitzend. Nach Hudson. Fol.
103) Fortescue. Lady Anne Campbell Fortescue 1757, sitzend über die Knie sichtbar. Nach Reynolds. Fol.
Der zweite Druck ohne die Jahrzal.
104) Fox. Henry Fox, Secretary of State, † 1774. Liotard pinxt. 1754. Das Original bei Horace Walpole. Fol.
105) —— Ders. Nach Ramsay. Fol.
106) Franklin. Benjamin Franklin, der berühmte Amerikaner, Hüftb., † 1790. Nach B. Wilson. 1761. Fol.
107) Garnett. John Garnett, Bischof von Clogher, † 1781. Nach Gainsborough. Fol.
108) Garrick. David Garrick. der berühmte Schauspieler, Halbfig., 1716—1779. S.
109) —— Ders., Hüftb. Von Ardell gez. und gest. Fol.
110) —— Ders., Halbfig. Loitard (d. h. Liotard) Pinxt. Done from the Original Picture Painted at Paris 1751. kl. Fol.
111) —— Ders. Nach A. Pond. Oval. Fol.
112) —— Ders. Kniestück, im Hamlet, Act 1, Sc. 4. Nach B. Wilson. Publ. November 1754. Fol.
113) —— Ders. in the Character of King Lear, Act 3, Sc. 1., ganze Fig. Nach Wilson. gr. qu. Fol.
114) —— Ders. in Romeo und Julie, Grabszene. Act 5, Sc. 4. Nach Wilson. gr. Fol.
115) —— Ders. in the character of an Auctioneer. Fol.
116) —— Ders. mit Miss Cibber als Jaffier und Belvidera, in: Venice preserved von Otway. Nach Zoffani. gr. qu. Fol.
117) Gascoyne. C. Gascoyne, Lord Mayor, † 1761. Nach W. Keable. 1753. gr. Fol.
117a) Geminiani. Francesco Geminiani, Musiker, am Tische sitzend. Kniestück. Nach T. Jenkins. Fol.
118) Gerbier. Die angebliche Familie des Malers Gerbier d'Ouvilly, auch die Familie des Rubens oder die des Herzogs von Buckingham genannt. Die Mutter im Lehnstule mit 4 Kindern. Nach Rubens und Van Dyck. Das Orig. jetzt in der k. Sammlung zu London. gr. qu. Fol.
Selten, da die Platte verdorben wurde.
118a) Germaine. Lord George Germaine, Staatssekretär. Nach Reynolds. 1777. Fol.
Ist der zweite Druck von No. 200b. Die Platte ist verändert.
119) Gibbs. James Gibbs, Architekt, sitzend, einen Kompass in der Hand. Nach John Williams. Fol.
120) —— Ders. in einer Umrahmung. Nach W. Hogarth. Mit dem Stichel ausgeführt. Heineken.
121) Gooch. Dr. Thomas Gooch, Lord Bishop of Edy A. D. 1749. Nach Th. Hudson. kl. Fol.
122) Grammont. Lady Grammont, Miss Hamilton als hl. Katharina, einen Zweig haltend. Eine der Schönheiten von Windsor. Nach B. Lely's Gemälde im Palaste zu Windsor. Fol. s. Middleton.

Granby, Lord, s. No. 215a.

123) Grant. William Grant, His Majesty's Advocate for Scotland, Brustbild. A. Ramsay Pinxt. 1751. Oval. Fol.
124) Greville. Miss Ann Greville (später Gemalin des Barons John Crewe), mit ihrem Bruder, als Psyche und Cupido, ganze Fig. im Walde. Nach Reynolds. Publ. July 25th. 1762. gr. Fol.
125) Grossbritannien. Georg II., Friedrich, Prinz von Wales und ein unbekannter Kavalier. 3 Bildnisse auf einer Platte. Sehr seltenes Bl.
126) Grossbritannien. George III. King of Great Britain. Nach J. Myers (Meyer). Fol.
127) —— Ders., Büste in Lebensgrösse. gr. Fol.
128) —— Ders. als Prinz von Wales. D. Lüders pinx. 1734. Gest. 1754. Fol.
129) Grossbritannien. Charlotta Queen of Great Britain, Büste en profil. J. Mc. Ardell delt. & fect. Publ. Feb. 10th. 1762. gr. Fol.
130) —— Dies. Nach Meyer. Fol.
131) Grossbritannien. Eduard, Prinz von Wales. Nach D. Lüders. Fol.
132) Gwynn. Eleonor Gwynn, Schauspielerin. Sold by Jas. Mc. Ardell at the Golden-head, Coventgarden. Fol.
133) Hales. Stephen Hales, D. D., Halbfig. in Oval, † 1761. Nach Th. Hudson. Fol.
134) Halkett. Sir Peter Halkett (getödtet in einem Gefecht mit den Indianern in Nordamerika). Nach Ramsay. Fol.
135) Hallet. Benjamin Hallet, Musiker, im Drury-Lanetheater spielend. 1748. Nach Jenkins. gr. Fol.
136) Harcourt. Simon Harcourt, Graf von Nuneham, Lehrer Georg's III., Kniestück, ein Papier haltend, † 1777. Nach B. Wilson. Fol.
137) Hardwicke. Phil. Lord Hardwicke, Graf von Gloucester, im Staatskleide, † 1764. Nach Wills. Fol.
138) Hart. Aaron Hart, Rabbiner. Kniestück, stehend. 1751. Nach B. Dandridge. Fol.
139) Hawke. Eduard Lord Hawke, Vizeadmiral, † 1781. Nach G. Knapton. Fol.

140) Henley. Robert Henley, 1. Graf von Northington, Lordkanzler, † 1772. Nach Hudson. Fol.
141) Herring. Thomas Herring, Erzbischof von York und Canterbury, im Staatskleid, † 1757. Nach Webster. Fol.
142) Honywood. Philip Honywood, General zu Pferd, † 1752. Nach B. Dandridge. Fol.
143) Horneck. Miss Horneck, als Sultanin, Halbfig., sitzend. Nach Reynolds. Fol.
144) Hyndeford. Jane Countess of Hyndeford 1757, sitzend, Garn wickelnd. Nach Reynolds. Fol.
145) Jackson. Rev. John Jackson, † 1763. Nach V. d. Myn. Fol.
146) Jennings. Rev. David Jennings. Nach Jones. Fol.
147) Keeling. John Keeling, Brauer und Richter, † 1759. Fol.
148) Kildare. James Leinster Earl of Kildare, 1754, Kniestück. Nach Reynolds. Fol.
149) Kildare. Emily Countess of Kildare, 1754, Kniestück. Nach Reynolds. Fol.
150) King. Wm. King, L. L. D., 1763. Nach Hudson. Fol.
151) Lampe. John Frederick Lampe, Musiker, Hüftb., vor einer Orgel sitzend und Noten schreibend. S. Andrea Pinxt. (nicht J. Andrea, wie oben B. I. p. 711 zu lesen). Fol.
152) Leinster. Emily Lennox Leinster. Nach Reynolds. Fol.
153) Lenox. Lady George Lenox, Halbfig. Nach A. Ramsay. Fol.
154) Leviez. Charles Leviez, Tanzmeister, Brustb. in Oval, † 1778. Nach J. E. Eccardt. Fol.
155) Lewis. Miss Lewis, Nichte Liotard's. Nach Liotard. Fol.
156) Lincoln. Catherine Pelham Countess of Lincoln. Profil mit Hut. Nach W. Hoare. Fol.
157) Lock. Daniel Lock, Architekt des Findlinghospitals. Nach Hogarth. Fol.
158) Lockhart. John Lockhart Ross, Schiffkapitän, Kniestück. Nach Reynolds. Fol.
159) Lowe. Mr. Lowe and Mrs. Chambers in the Character's of Capt. Macheath and Polly Beggar's Opera I. Scene III. Nach R. Pine. Publ. 1752. Fol.
160) Lucas. C. Lucas, M. D. in Dublin, † 1771. Nach J. Reynolds. Fol.
161) Macdonald. Miss Flora Macdonald. Nach A. Ramsay. Fol.
162) Mackintosh. Lady Mackintosh, Halbfig. in Oval. Nach A. Ramsay. Fol.
163) Mancini. Louis Jules Bourbon Mazarini Mancini, Herzog von Nivernais. Nach A. Ramsay. Fol.
164) Marlborough. Caroline Spencer Dutchess of Marlborough, † 1811. Mit einem Hund. Nach Reynolds. Fol.
Ist der zweite Druck mit veränderter Unterschrift von No. 200a.
165) Mercier. Charlotte Mercier, Tochter des Malers Ph. Mercier. Nach Diesem. Fol.
166) Middleton. Lady Jane Middleton, Blumen tragend, Kniestück. Eine der »Schönheiten von Windsor«. Nach P. Lely's Gemälde im Schlosse Windsor. gr. Fol. s. Grammont.
167) Monckton. Robert Monckton, General, Kniestück, † 1782. Nach Th. Hudson. Fol.
168) Montagu. John Duke of Montagu, † 1749. Nach Th. Hudson. Fol.
169) Montagu. Lady Elizabeth Montagu Daughter of George Earl of Cardigan, Halbfig. Nach Reynolds. Publ. 1756. Fol.
170) Moor. John Moor, Lord-Mayor von London, im Staatskleide. Nach P. Lely. 1681. Fol.
171) Murray. Alexander Murray, Jurist, † 1751. Nach Ramsay. Fol.
172) Murray. Miss F. Murray. Nach G. H. Moreland. Fol.
173) Neck. Gerard van Neck, Kaufmann in London, sitzend, † 1750. Nach Van Loo. Fol.
174) Netto. David Netto oder Notto, jüdischer Mathematiker und Rabbi. † 1727. Nach E. Steevens. gr. Fol.
175) Newcastle Thomas Holles Duke of Newcastle, Minister, Halbfig., † 1764. Nach W. Hoare. Fol.
176) Newman. Rev. Thomas Newman, † 1758. Nach J. S. Webster. Fol.
177) Newton. Isaac Newton, der berühmte Mathematiker, 1642—1727. Nach Enoch Seeman. kl. Fol.
178) Nicholls. John Nicholls, Kanonik. von Oxford, † 1765. Nach A. Taylor. Fol.
179) Osbalderston. Rev. Osbalderston, Bischof von Carlisle und London. † 1764. Nach Hudson. Fol.
180) Pelling. John Pelling, Rector von St. Anna, Westminster, † 1750. Fol.
181) Pine. John Pine, Kupferstecher, Brustb. in Medaillon. Nach W. Hogarth. Fol.
I. Mit den Händen und mit der Adr.
II. Ohne dieselben.
182) Pitt. Lady Williers Clark Pitt (später Mrs. Hanneman), Schwester des Earl of Chatham (W. Pitt), † 1770. Nach Vietry (Vieuville). Fol.
183) Pocock. Geo. Pocock, Admiral, 1792. Nach Hudson. Fol.
184) Preussen. Friedrich der Grosse, König von Preussen, Hüftbild. Nach G. v. d. Myn. Fol.
185) Pritchard. Hannah Pritchard, Schauspielerin, Kniestück, sitzend mit Buch. F. Hayman p. 1750. Fol.
186) Punt. John Punt, Maler und Kupferstecher, Kniestück. Nach G. van der Myn. gr Fol.
187) Quesnoy. François du Quesnoy il Flammingo, Bildhauer, Gürtelb. mit Hut, eine Kindergruppe von Elfenbein haltend. Orig. in der Sammlung von Mr. Hudson. Fol.
188) Quin. Mr. Quin in the character of Sir John Falstaff. Fol.
189) Rembrandt. Rembrandt's Mother, Kniest., in einem Buche lesend. From a capital Picture in the Collection of M. Ed. Scarlett. Nach Rembrandt. Fol.
190) Reynolds. John Reynolds, Vater des Malers Josuah, Kniest. in geistl. Tracht, sitzend. † 1758. Nach Jos. Reynolds. Fol.
191) Richardson. Samuel Richardson, Schriftsteller, sitzend, † 1761. Nach Highmore. 8.
192) Richmond. Prince Charles Duke of Richmond Leñox and Aubigny etc., Kniest., † 8. Aug. 1750. aet. 49. Willm. Smith ad vivum Pinxt. Fol.
193) Robinson. Andreas Robinson, General-Major, † 1762. Nach Hudson. Fol.
194) Romley, Compos. Nach John Williams. Fol.
195) Rothes. John Leslie Earl of Rothes, Lieutenant-General. Hüftb., † 1767. Nach Reynolds. gr. Fol.

196) Roxburgh. Robert Duke of Roxburgh, † 1755. Nach Hudson. Fol.
197) Rubens. Helene Forman, Reubens' Wife, Rubens' Frau, ganze Fig. Nach Rubens. Fol.
198) Rubens. Die Frau des Rubens. Nach A. van Dyck. Orig. beim Grafen Oxford. Heineken.
199) Rubens with his Wife and Child, im Garten, ganze Figuren. Nach Rubens. From the Original in the Collection of His Grace the Duke of Marlborough at Blenheim. 1752. gr. Fol.
Es gibt eine Kopie.
Rubens' Familie, s. Gerbier.
200) Russell. Lady Caroline Russell, sitzend, einen kleinen Hund auf den Knieen. Nach Reynolds. Fol.
200 a) —— Dieselbe, ohne Hund. Nach Reynolds. 1755. Fol.
200 b) Sackville. Lord George Sackville, mit seinem Pferde, 1753. Nach Reynolds. 1759. Fol.
200 c) Sandby. Ann Sandby, Frau des Malers Thomas Sandby, im Sessel Garn wickelnd. F. Cotes Pinx^t. 1755. Publ. 1756. kl. Fol. (*Mitth. von G. W. Reid.*)
201) Saunders. Charles Saunders, Vize-Admiral, Kniest., † 1775. Nach Reynolds.
202) Saverus. Mr. Saverus, einen Brief haltend, im Garten. Fol.
203) Secker. Thomas Secker. Archbishop of Canterbury. Nach Th. Hudson. Oval. Fol.
204) —— Ders. Nach James Wills.
205) Sherlock. Thomas Sherlock, Bishop of Bangor Salisbury, sitzend, † 1761. Nach Van Loo. Fol.
206) Shirley. William Shirley, Gouv. von Neu-England, † 1771. Nach Hudson. Fol.
207) Smith. Mistress Mary Smith von Portsmouth. Nach Th. Worlidge. Fol.
208) Southampton. Rachel Countess of Southampton 1636, ganze Fig., auf Wolken sitzend, die Linke auf eine Erdkugel gelegt, der rechte Fuss auf einen Todtenkopf. S^r. Antony Vandyke Pinx^t. J^s. M^c. Ardell fecit 1758. Nach dem Orig. in der Sammlung des Lord's Royston und der Marchioness Gray. gr. Fol.
209) Stanhope. Griselda Hamilton Countess of Stanhope, † 1745, Halbfig. in Oval. Nach A. Ramsay. Fol.
210) Stanley. John Stanley, Komponist, k. Musikdirektor, Hüftbild, Klavier spielend. † 1786. Fol.
211) Strafford. Wm. Wentworth Earl of Strafford. † 1791. Nach Reynolds. 1762. Fol.
212) Strafford. Anna Campbell Fortescue Countess of Strafford, an eine Bank gelehnt, † 1785. Nach Reynolds. 1762. Fol.
213) Stratford. Will. Stratford, Advocat. † 1753. Nach Cranck. Fol.
214) Stuart. Lord John († 1644) & Lord Bernard Stuart († 1645), Sons of Esme Duke of Lenox, ganze Figuren. Nach A. van Dyck. Nach dem Orig. in der Sammlung des Lord Royston und der Marchioness Gray. gr. Fol.
215) Townshend. George Ferrars 1th. Marquis of Townshend, Lord-Lieutenant von Irland, Kniest., † 1807. Nach Hudson. Fol.
215 a) Townshend. Henry Townshend, Lieutenant-Colonel, bei einer Büste von Lord Granby, letztere nach Reynolds. Fol.
216) Turner. Edward Turner of Oxford Baronet of Ambrosden, † 1766. Nach Gainsborough. Fol. Privatplatte.
217) Turner. M^rs. Turner of Clints in Yorkshire, fast ganze Fig. Nach Reynolds. Fol
218) Tyrell. Richard Tyrell, Marineoffizier. Nach Hudson. Fol.
219) Vernon. George Venables, Lord Vernon, Admiral, Kniest., † 1757. Nach Gainsborough. Fol.
220) Waldegrave. James 2th. Earl of Waldegrave. Nach Reynolds. 1762. Fol.
221) Waldegrave. Mary Gräfin von Waldegrave, mit ihrer Tochter. 1761. Nach Reynolds. 1762. Fol.
222) Waldegrave. Mary Countess of Waldegrave, einzelne Fig., Brustb. Nach Reynolds. Publ. Jan. 1st. 1762. gr. Fol.
223) Walpole. Horatio, jüngster Sohn von Robert Walpole, Graf von Orford, Schriftsteller. Nach Reynolds. Fol.
224) Wilkinson. A. Wilkinson, Capitän, ein Tau spliessend. Fol.
225) Woffington. Margaretha Woffington, Schauspielerin † 1760. Nach Arth. Pond. Fol.
226) Woodward. M^r. Woodward in the Character of y^e. Fine Gentleman, in Lethe. F. Hayman delin. Fol.

s. Strutt, Dict. of Engravers. — Basan, Dict. des Graveurs. — Heineken, Dict. — Füssli, Künstlerlexikon u. Neue Zusätze. — Huber u. Rost, Handbuch IX. 149. — Ottley, Notices. — Le Blanc, Manuel. — Defer, Catalogue général de Tableaux et Estampes. I. 1.

W. Schmidt u. W. Engelmann.

Ardemans. Teodoro Ardemans, spanischer Maler und Baumeister, geb. zu Madrid 1664, † daselbst 15. Febr. 1726. Sein Vater, ein Deutscher, diente in den k. Leibgarden und liess auch seinen Sohn darin aufnehmen. Jedoch Teodoro bewies so glückliche Gaben für die Malerei, dass er in Claudio Coello's Werkstätte eintreten durfte, während er zu gleicher Zeit im k. Jesuitenkollegium Mathematik und Baukunde studirte. Nach Beendigung seiner Studien begab er sich 1688 nach Granada und erhielt beim Konkurs die Stelle eines »maestro-mayor« der Arbeiten am Dome. A. hatte in Granada Streitigkeiten mit dem geschickten aber überaus eitlen Maler Atanasio Bocanegra, der sich für einen der besten spanischen Maler hielt. Dieser kam zu A. und forderte ihn zu einem sonderbaren Wettstreit heraus. Jeder der beiden Maler sollte öffentlich und in einer einzigen Sitzung das Bildniss seines Nebenbulers verfertigen. Am bestimmten Tage vollendet auch wirklich Ardemans in weniger als einer Stunde eine prächtige Porträtskizze von Bocanegra; sie war vollkommen ähnlich, tüchtig gezeichnet und mit einem kraftvollen und freien Pinsel durchgeführt. Den Tag darauf war die Reihe an dem Eitlen; aber dieser, in Schrecken gesetzt, hielt es für besser, seinem Versprechen untreu zu werden, wodurch er sich als den Schwächeren bekannte. Die Biographen erzälen, dass er wegen dieses Missgeschickes eine arge Scham empfand; und da er dasselbe Jahr noch starb, vermutet man, dass jener Kummer sein Ende beschleunigt habe. A. blieb bis 1691

zu Granada. Unabhängig von den Beschäftigungen seines Amtes vollendete er einige religiöse Malereien und beschäftigte sich mit der Hydraulik, wofür er beträchtliches Material sammelte; er gab es später heraus. Im J. 1691 kam er zurück nach Madrid, hier ward er Stellvertreter des Stadtbaumeisters. Am 21. März 1694 ernannte ihn das Domkapitel zu Toledo zum Obermeister der Kathedrale, und im J. 1700 der Stadtrath von Madrid definitiv zum leitenden Architekten der Stadt. Nach Josef del Olmo's Tod am 30. Mai 1702 berief ihn Philipp V. zum Obermeister der k. Bauten von Madrid und der Umgegend mit dem Gehalt von 400 Dukaten, und endlich am 20. Juni 1704, nach dem Tode des Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, wurde er Kammermaler »pintor de camara« und Schlosshauptmann, was er bis an seinen Tod blieb.

Als Maler war A.'s Thätigkeit sehr beschränkt. Von seinen Bildern ist nichts mehr nachzuweisen. Cean Bermudez führt den Plafond der Sakristei des Klosters S. Francisco dritter Ordnung auf, der von A. mit Fresken geschmückt war, eine grosse dekorative Arbeit, deren verständnissvolle Ausführung und Zartheit er lobt. Davon hat sich aber nichts erhalten.

Anders steht es aber mit seiner Thätigkeit als Architekt; hier hat er wenigstens Spuren hinterlassen. Nach Beendigung des Erbfolgekrieges leitete er den wieder aufgenommenen Bau des Palastes von Aranjuez, dessen Ausführung jedoch dem Juan de Echave y Zabellas zufiel. Dieser baute einen grossen Theil der Ostfassade und eine Wand des Hofes, wobei er sich glücklich dem Stil der von Juan de Herrera aufgeführten älteren Theile anschloss. Philipp V. kaufte 1718 von den Mönchen von Parral die Meierei S. Ildefonso oder la Granja in Altkastilien und liess hier von Ardemans verschiedene neue Bauten aufführen, von denen die Kapelle, die später zu einer Kollegiatkirche erweitert wurde, der bedeutendste ist. Ausserdem machte Ardemans die Zeichnungen zu den Katafalken für den Dauphin Louis de Bourbon und Marie Adelaide von Savoyen, 1712, für die Königin Marie Louise von Savoyen, erste Gemalin Philipp's V., 1714 und für Ludwig XIV., 1716. Endlich zeichnete er den Plan zu der Kirche S. Millan in Madrid, die 1722 erbaut wurde, ein mittelmässiges Werk, das zur Genüge beweist, dass der »maestro-mayor« des Schlosses und der Stadt Madrid, nicht der Mann war, die seit Philipp IV. in Verfall gerathene Baukunst wieder aufzurichten. Auch gab er zwei Schriften heraus, nämlich 1719 Declaracion y extension sobre las ordenanzas de Madrid que habia escrito Juan de Torijo, y de las que se practicaban en Toledo y Sevilla, con algunas advertencias a los alarifes, und 1723: Fluencias de la tierra y curso subterraneo de las aguas. Ein heftiger Gichtanfall nöthigte ihn, die Zeichnungen zu dem Altartabernakel in S. Ildefonso seinem Schüler Francisco Ortega zu überlassen, und Ardemans war noch mit der Ausführung derselben in Madrid beschäftigt, als er am 15. Febr. 1726 starb. Er ist in der Kapuzinerkirche des Prado begraben. Ardemans war bereits der Manier verfallen, die seine Zeit beherrschte, indessen zeigte er sich doch allen seinen Zeitgenossen überlegen.

s. Cean Bermudez, Dicc. — Llaguno y Amirola, Noticias IV. 110. 217. — Ponz, Viage de España.

Lefort u. Fr. W. Unger.

Nach seiner Zeichnung gestochen:

1) Philippus V. Hisp. Rex. Ganze Figur zu Pferd, von allegorischen Figuren umgeben. Gest. von Ger. Edelinck. Titelbl. zum Diario de los Viages de Felipe V. Fol. Robert-Dumesnil 295.

W. Schmidt.

2) Karl II. von Spanien, von 2 Figuren gehalten; das Ganze in einer hübschen Kartusche. Titelbl. zu: D. Antonio de Solis, Historia de la nueva España. Madrid 1684. Theod. Ardemans inv. J. F. Leonardo sculp. Fol.

Alex. Pinchart.

Ardenne. Gilles d'Ardenne, Goldschmid und Ziseleur aus Lüttich. Die einzigen Nachrichten über diesen Künstler findet man in dem kostbaren Werke des Lütticher Malers Louis Abri (Ende des 17. Jahrh.), das neuerdings durch Helbig und Bormans veröffentlicht wurde. Diese Quelle wurde ein Jahrh. später vom Baron Villenfagne benutzt, dann auch vom Grafen Becdelièvre und Baron Saint-Genois wiederholt.

A., Sohn des Goldschmids Matthias d'Ardenne, war in Huy im Fürstenthum Lüttich geboren; er wurde am 8. Septbr. 1616 in der Kirche S. Hilaire getauft. Nach Abri hielt er sich mehrere Jahre in Antwerpen, Frankreich und anderwärts auf, wo er Statuen und andere Hauptwerke ausführte. Die Rechnungsbücher der hl. Lukas-Gilde in Antwerpen vom J. 1642—1646 erwähnen in der That unter den Kunstfreunden, die eine jährliche Abgabe zalten, einen Sr. Darden, Daerdeyn oder Derden. Dieser ist vielleicht unser Künstler. Er erscheint mit seiner Frau in den Büchern 1643—44 und 1644—45. G. d'A. kehrte nach seinen Reisen in sein Vaterland zurück und führte in Huy und Lüttich mehrere Werke aus, die ihn sehr berühmt machten. In letzterer Stadt hielt er sich mehrere Jahre auf und warf sich dann mit vielem Eifer auf die Malerei, mit welcher er sich bis zu seinem (nach den Sterbe-Registern der Pfarrei St. Adalbert) am 11. Febr. 1700 erfolgten Tode beschäftigte. In derselben Kirche wurde er neben seiner Frau beigesetzt. Abri sagt: A. sei beinahe 80 Jahr alt geworden; jedoch irrt er sich, wenn er 1699 als sein Todesjahr annimmt.

Die Werke A's sind wahrscheinlich durchgehends verloren gegangen. Man schreibt ihm sechs Kandelaber zu, die den Altar der Notre-Dame de bon-Secours in der Kathedralkirche

des h. Lambert zu Lüttich zierten. Die Kirche ist zu Ende des vorigen Jahrh. zerstört worden. Jeder Kandelaber besteht aus einer Porphyrsäule, um welche sich zwei rothe Schlangen winden, welche zu beiden Seiten einer Marmormuschel von Verde antico, die als Leuchterdille dienten, Henkel bilden. Auf jeder Muschel befand sich das Wappen des Donators. In derselben Kirche sah man auf dem Altar des hl. Albert der dem Johanniterorden gehörte, auch sechs silberne Kandelaber, welche die Malteserritter auf ihre Unkosten ausführen liessen, und welche die Gestalt von Elephanten-Rüsseln hatten.

Handschriftliche Quellen: Archive von Huy und Lüttich.

s. Abry, Hommes illustres de la nation liégeoise p. 307. — Baron de Villenfagne, Recherches sur l'histoire de la principauté de Liège. II. — Ct. de Becdelièvre, Biographe liégeoise. II 318. — Biographie nationale (de Belgique). — Van Lerius und Rombouts, De Liggeren II 140. 150. 160. 170. — Van den Steen de Jehay, Essai hist. sur l'ancienne cathédrale de St. Lambert a Liége. p. 102. 130.

A. Pinchart.

Ardente. Alessandro Ardente, Maler, wurde noch vor der Mitte des 16. Jahrh. geb. und war in verschiedenen Städten Oberitaliens beschäftigt. Die Kirche S. Paolo in Lucca besitzt von ihm einen h. Abt Antonio, der Alexa Ardentius Faventinus bezeichnet ist. Die Kirche S. Giovanni in derselben Stadt hat eine »Taufe Christi«, welche im alten Guida von 1721 als eine der »neuesten« (d. h. eigenthümlichsten) Erfindungen charakterisirt wird. In S. Frediano ebendaselbst befindet sich »der hl. Bischof Cassio von Narni, der in Gegenwart des Tyrannen Wunder verübt«. Endlich bewahrte auch S. Maria Forisportae ein Werk von seiner Hand. — Ardente arbeitete in der Art der damals modernen Römischen Manieristen und verschaffte sich dadurch auch eine günstige Stellung in Turin. Für Moncalieri bei Turin malte er eine Anbetung der Könige, bezeichnet mit 1592 und für Monte della Pietà in Turin selber eine Bekehrung des hl. Paulus. Seinen besten Ruhm verdankte er der Porträtmalerei. An dem Bildniss des Herzogs Karl Emanuel von Savoyen rühmt Lomazzo jene vornehm würdige Haltung, ohne welche nach seiner Meinung hohe Herren wenigstens im Bilde niemals erscheinen dürften. Als Ardente 1595 im Dienste des genannten Herzogs starb, begnadete dieser seine Witwe und Kinder mit einem Jahrgehalt. Der Dichter Gigli hat dem Ardente unter denjenigen Malern einen Platz gegeben, welche den Triumph der Malerei bewirken:

E il copioso Raffael da Reggio
Col lucchese Alessandro Ardente tutto etc.

s. Lanzi, Storia pittorica. IV. 394 nach Mansi, Diario sacro di Lucca und nach dem Guida di Lucca. 1721. p. 261. — Lomazzo, Trattato etc. II. 376. — Mariette, Abecedario. p. 25 (gibt das Zitat aus Gigli). — Morrona, Pisa illustr. II. 521.

Jansen.

Ardesio. Alessandro Ardesio, Maler aus Brescia, erhielt 1481 den Auftrag, die Bilder der Schutzheiligen von Brescia unter der Loggia der Stadt wieder herzustellen. Es waren die Gestalten des Apostels Markus und der hh. Bischöfe Apollonio und Filastrio. Gleichzeitig sollte er »in lieblicher Form« die Bänke bemalen, welche an den Wänden derselben Loggia standen.

s. Cristiani, Della vita etc. di Gambara. p. 129 nach Zamboni, Fabbriche di Brescia. 1778. p. 26.

Jansen.

Ardikes, s. **Aridikes.**

Ardinow. Elkanai Ardinow, eigentlich Elkan Lardinus, deutscher Goldarbeiter und Juwelier, gehört zu den in der Zeit des Zaren Michail Feodorowitsch nach Russland berufenen ausländischen Kunsthandwerkern (vergl. Aleidarch). Im J. 1624 verfertigte er im Auftrage des Zaren im Verein mit anderen Meistern eine Krone, im J. 1629 einen Armbrust-Behälter sammt Köcher (сайдакъ). Aus einem im Archiv der Rüstkammer zu Moskau aufbewahrten Ausgabebuche erfahren wir, in welcher Weise diese Meister belohnt wurden. Ardinow erhielt u. A. einen vergoldeten Silberbecher, 40 Zobelfelle, eben so viele baschkirische Marderfelle, 10 Ellen Atlas, 5 Ellen Taffet, 4 Ellen Tuch.

s. Забѣлинъ, О мет. произв. въ. Р., въ. зап. И. арх. о. (Sabelin, Metallarbeiten in Russl., in den Mem. der K. Arch. G.). St. Petersburg 1853. V. 20 u. 123.

E. Dobbert.

Ardisson. Ardisson, sonst unbekannter Maler in Frankreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh.

Nach ihm gestochen:

Messire Antoine Godeav Evesque — de Vence —. Gest. von Fr. Landry. 1672. 4.

s. Le Blanc, Manuel. II. 488.

W. Schmidt.

Ardito. Andrea di Ardito, s. **Andrea.**

Ardoini. Anna Maria Ardoini, Ardoino oder Ardoina, Dilettantin im Malen, geb. zu Messina 1672, Tochter Paolo Ardoini's, Fürsten von Palizzo. Sie heiratete 1697 Gio. Bat. Lodovici, Fürsten von Piombino, den letzten seines Geschlechtes, der bereits einige Monate nach der Hochzeit starb und einen nachgeborenen Sohn hinterliess, der seinen Vater nur wenig überlebte. Der Kummer brachte auch die Mutter am 29. Dez. 1700 in's Grab. Man kann von ihr sagen, dass sie sich allen Künsten zuwandte; sie trieb auch das Studium der Philosophie und Theologie. Hauptsächlich jedoch legte sie sich auf die Malerei; und man bewahrt in ihrer Fa-

milie noch eine grosse Anzal ihrer, nicht ohne Talent ausgeführten Bilder. Im Alter von 15 Jahren erschien von ihr eine Sammlung lateinischer Gedichte: Rosa Parnassi plaudens triumpho imperiali S. M. C. invictissimi Leopoldi de Austria etc. Neapel 1687. Auch italienische Gedichte kennt man von ihr. In Rom, das sie zur Zeit ihrer Heirat bewohnte, wurde sie in die literarische Gesellschaft der Arkadier unter dem Namen Getilda Faresia aufgenommen.

s. Mongitore, Bibliotheca sicula. Palermo 1708. I. 37. — Crescimbeni, Istoria della Volgar Poesia. Venedig 1731 I. — Mazzuchelli, Gli Scrittori d'Italia. I. II. 986. — Memorie de' pittori Messinesi. 1821. p. 205. — Nouvelle Biographie générale. III. 80.

A. Pinchart.

Ards. Willem Ards, Arnts oder Aerts, Holzschnitzer des 15 Jahrh. zu Brüssel und Löwen. In der Biographie nationale (de Belgique) ist ihm ein langer Artikel gewidmet, der jedoch nicht ganz fehlerfrei ist. So, um den wichtigsten Fehler hervorzuheben, wirft derselbe den Künstler mit einem gleichzeitigen Bildhauer in Marmor, Willem Amy (s. diesen) zusammen. Nach einer Urkunde von Löwen vom J. 1453, die M. Van Even anführt, ist Ards aus Brüssel gebürtig. Derselbe Schriftsteller berichtet, dass sich der Künstler 1449 in Löwen ansiedelte. Wir fanden den Namen Willem »Aerts« unter jenen Personen verzeichnet, die 1415 in die Zunft der Vier-Gekrönten zu Brüssel zugelassen wurden. Vielleicht ist dies unser Künstler. Als Ards sich in Löwen niederliess, baute Matthias de Layens das herrliche Rathaus, das man noch heute bewundert, und Ards wurde mit der Ausführung der Basreliefs beauftragt, welche die Kragsteine und andere Theile der Balken des unteren Stockwerkes schmücken. Zu derselben Zeit vertraute man ihm auch das Schnitzen einer Marienstatue an, die sonst den Eingang zur Kapelle des Stadthauses zierte. Der Sockel derselben war mit vier Engeln und zwei Chimären verschönert. Im J. 1453 errichtete er für die Krypta der Notre-Damekirche in Gembloux (bei Namur) ein Grabmal: eine Gruppe aus Eichenholz mit elf Figuren, welche Christum im Grabe darstellten, der vom Volke, drei Reitern und zwei Engeln umgeben ist. Nach der Weise jener Zeit war das Grabmal sehr sorgfältig durch Rudolph van Velpen, Maler von Löwen, »gefasst« worden. — Das Standbild unseres Künstlers wurde unter die 18 aufgenommen, die im J. 1857 vor dem Stadthaus zu Löwen aufgestellt wurden.

s. Van Even, Les Artistes de l'hôtel de ville de Louvain. p. 32. — Van Even, Louvain monumental. p. 138. — Biographie nationale de Belgique. — Eendragt, Gent 1857. No. 11.

A. Pinchart.

Arduino. Arduino da Baise oder Baisio, s. **Abaisi.**

Arduino. Arduino meiselte in Venedig 1360 ein Relief der Madonna mit dem Christuskinde. Es steht im Kloster Maria del Carmine über einem kleinen Portal, eingeschlossen von einem gothischen Bogen, und ist bezeichnet: MCCCXL mensis octubris Arduin Taja Petra fecit. Die rohe Arbeit beweist nur, wie weit damals die Kunst Venedigs hinter derjenigen von Florenz und Neapel zurück war.

s. Moschini, Venezia. II. 267. — Selvatico e Lazari, Guida di Venezia. p. 223. — Cicognara, Storia della Scultura Italiana. I. 27. — Schnaase, Kunstgeschichte. VII. 498. — Selvatico, Sulla Architettura e sulla Scultura in Venezia. 1847. p. 104.

Jansen u. Fr. W. Unger.

Arduino. Arduino zeichnete sich ebenso wie Giacopo und Augustino im Anfange des 16. Jahrh. als Holzschnitzer in Bologna aus. Alle drei machten vorzugsweise bewunderungswürdige Bilderrahmen und kostbare Altarwerke. Bumaldi, der uns dies berichtet, bringt auch aus Achill. Virid. die Verse bei, welche Arduino, Giacopo und Agostino verherrlichen.

Altri si con ch' han spirto pellegrino
In legno cose fanno da stupire
Giacopo, e suoi frattei, quel d'Augustino
Figura, e perspettiva, io non so dire
Che paion vive e vere ed Arduino
Fra gl'eccellenti merita venire.

s. Bumaldi, Minervalia. p. 249.

Jansen.

Arduino. Arduino, Maler und Holzschnitzer, wird erwähnt in den (von Masini durchgesehenen) Denkwürdigkeiten der philosophischen und medizinischen Kollegien von Bologna. Er war Pedell derselben. Vermutlich ist er mit dem vorigen Arduino von Bologna eine Person, um so mehr, da auch er als in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. thätig angeführt wird.

s. Masini, Bologna perlustrata. 1666. I. 615. — Fuga, Abecedario pittorico. 1776. 131.

A. Pinchart.

Arduino. Einem Arduino, der schon 1300 gestorben sein sollte, und aus dem Lenoir (Bull. archéol. 2, 186) sogar einen Franzosen Hardouin macht, schrieb Vasari den Plan zu S. Petronio zu Bologna zu, ein Irrthum, der offenbar durch das Modell des Arduino Ariguzzi veranlasst ist. Vergl. auch den Art Antonio Vincenzi.

U.

Arduino. Arduino da Bologna war Maler, Formschneider in Holz und tüchtiger Botaniker. Er blühte um 1515, heisst es bei Gandellini. Dies ist wahrscheinlich der gelehrte Arzt Santes de Ardoynis, von dem ein Werk erschien: Incipit liber de venenis, quem magister Santes de Ardoynis de Pesauro phisicus — edere cepit Venetiis die octavo Novembris 1424 et ipsam ibidem divino mediante favore finivit die 14. madii 1426. Impressum Venetiis opera Bernardini Riccii de Novaria, 1492. — Das Werk erschien in einer Aufl. von 1495 und einer zu Basel 1562,

enthält aber keine Holzschnitte. Möglich übrigens, dass der Gelehrte auch zeichnen konnte, aber ein eigentlicher Maler und Formschneider ist er gewiss nicht gewesen.

s. Gandellini, Notizie degli Intagliatori. I. — Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Arduino. Arduino de Domenego degli Ariguzi in Bologna war Baumeister von S. Petronio bis 1530, da ihm Ercole Seccadenari in diesem Amte folgte. In der Fabbrica der Kirche wird noch ein hölzernes Modell mit seinem Namen aufbewahrt, das er 1514 im Auftrage des Senats verfertigte. Dasselbe weicht von den gezeichneten Plänen mehrfach ab, und Arduino hatte namentlich die Fassade gegen Angriffe eines Ungenannten zu vertheidigen, die ihm von den Vorstehern des Baues zugestellt waren. Gaye, carteggio ined. II. 140. Neuerlich ist dies Modell von dem Kapuziner Fra Geremia von Bologna restaurirt, und Lübke hat von demselben eine Beschreibung und Abbildung gegeben.

s. Mittheilungen der k. k. Central-Kommission. V. 168. — Schnaase, VII. 203. — Il Bolognese istruito. Bol. 1850. p. 45.

Ueber den durch dieses Modell veranlassten Irrthum des Vasari s. den Artikel Antonio Vincenzi.

Fr. W. Unger.

Ardy. Bartolommeo Ardy, Architekt und Maler, geb. den 13. Sept. 1821 zu Saluzzo im Piemontesischen. Seine Ausbildung erhielt er in den J. 1850 und 1851 in dem Atelier von Alex. Calame, studirte aber dann auf Reisen durch die Schweiz und Frankreich, sowie insbesondere bei einem längeren Aufenthalt in Rom und dessen Umgegend gründlich nach der Natur. Er hat verschiedene Ausstellungen in der Schweiz und in Italien beschickt und ist auf derjenigen von Florenz im J. 1861 durch einen Preis ausgezeichnet worden. Als Architekt war er in Turin und an einigen Villen am Lago maggiore beschäftigt. Seit 1848 hat er sich ganz der Malerei zugewendet. Er hat auch radirt.

Von ihm radirt:

Sotto i Castagni (Oggebbio. Lago Maggiore). qu. Fol. In: L'Arte in Italia. Torino 1869.

D. Martelli.

Areche. Martin de Areche leitete 1517 den Portalbau an der Pfarrkirche von Utiel, Diözes Cuenca, vielleicht nicht nach eigenem Plane, denn 1523 erhielt ein Meister Joanes von Cuenca Bezahlung für einen Plan zu diesem Werke.

s. Llaguno y Amirola, Noticias. I. 156.

U.

Aregio. Pablo de Aregio (vielleicht italienisch Paolo da Reggio oder Arezzo), italienischer Maler, führte 1506 mit Francisco Neapoli die prächtigen Malereien der Flügel des Hochaltars in der Kathedrale von Valencia aus; jeder dieser Flügel zeigt in Lebensgröße sechs Darstellungen, je drei auf der Aussen- und Innenseite. Die Vorwürfe sind dem Leben der hl. Jungfrau entnommen. Das Kapitel zalte 3000 Golddukaten dafür. Die großartige Gesammthaltung, die feste Zeichnung und die bewundernswerthe Farbe sollen an die besten Schöpfungen der Schule des Leonardo da Vinci gemahnen; es seien die nämlichen genauen und bestimmten Umrisse, dieselbe Feinheit, dieselbe einschmeichelnde Modellirung und das zarte und unnachahmliche Sfumato, das man nur in der Schule des grossen Leonardo antreffe. Eine ausführliche Würdigung dieser Gemälde findet man in dem Tübinger Kunstblatt von 1823, p. 33. Es heisst darin, dass sie ganz den Charakter des Leonardo tragen etc., das Kolorit sei etwas eintönig und erdig, auch von Helldunkel wenig zu spüren; sie hätten überdies sehr gelitten. Wenn auch keine Beweise vorliegen, dass Pablo und Francisco bei Leonardo selbst gelernt haben, so gehören sie doch jedenfalls zu seinen geschicktesten Nachfolgern.

Während ihres Aufenthaltes im Königreich Valencia hatten beide Künstler zweifelsohne auch noch andere Werke zu vollenden. Ein Bild, die hl. Katharina in Lebensgrösse, auf Holz und aus einem der aufgehobenen Klöster der Provinz Valencia stammend, das jüngst noch einen Bestandtheil der Sammlung des Don Vicente Peleguer, Graveur und Mitglied der Akademie San Fernando, zu Madrid bildete, wies alle Kennzeichen der Dombilder auf. Aber die Ortschroniken und die Biographien haben leider über die Arbeiten dieser beiden merkwürdigen Künstler geschwiegen, und selbst ihre Malereien des Hochaltars waren herkömmlicher Weise dem Leonardo selbst beigelegt worden, bis man in den Domarchiven die wahren Meister entdeckte.

s. Cean Bermudez, Dicc. — Ponz, Viage de España. — Kunstblatt von 1823. p. 33.

Lefort.

Aregon, s. **Kleanthes.**

Arellano. Juan de Arellano, spanischer Maler, geb. zu Santorcaz 1614, † zu Madrid 1676. Er war zuerst Schüler eines dem Namen nach unbekannten Malers zu Alcala de Henarez und trat dann in die Werkstätte des Juan de Solis ein. Seine Fortschritte waren indessen gering, und er hatte bereits das 36. Jahr erreicht, ohne gehörig eine Figur zeichnen zu können, als er beschämt von seiner Unwissenheit und genöthigt auf andere Weise für seine Familie zu sorgen, die große Malerei aufgab und sich darauf legte, die Blumenstücke von Mario di Fiori zu kopiren. Hierauf malte er nach der Natur selbst. Diese neuen Studien hatten solchen Erfolg, dass seine Arbeiten seitdem sehr gesucht waren und ihm eine wirkliche Berühmtheit verschafften: er ward der beste Blumenmaler, den Spanien hervorgebracht hat. Arellano besitzt die Kunst, seine Massen zu gliedern und die Gegensätze

abzuwägen; seine Farbe ist glänzend, seine Töne von einer grossen Tiefe, und sein Vortrag hat eine Fülle, welche den Malern dieser Gattung nicht gewöhnlich ist. Jedoch bemerkt *Mündler* in einer uns vorliegenden Notiz, dass diese Blumenstücke gewöhnlich etwas zerstreut in der Lichtwirkung seien. Was aber namentlich diesen sonst trefflich ausgeführten Bildern ihren Werth benimmt, sei der dunkle Grund oder vielmehr der Mangel an Feinheit der Halbtinten und Durchsichtigkeit der Schatten, wodurch nur das Helle geniessbar werde und die Harmonie verloren gehe.

Die Akademie S. Fernando, das Fomento und das k. Museum zu Madrid besitzen Bilder unseres Künstlers. Cean Bermudez erwähnt eine ziemlich große Anzal, die sich zu seiner Zeit in den Sakristeien oder den Kapellen der Kirchen von S. Isidoro el Real, der Recoletos und von S. Geronimo befand. Ponz erwähnt ebenfalls einige im Palast, in der Bibliothek, und Palomino in den berühmtesten Privatsammlungen. A. hielt, nach Palomino's Bericht, eine offene Bude mit seinen Gemälden vor der Kirche S. Felipe el Real; in dieser Kirche erhielt er auch sein Begräbniss.

s. Palomino y Velasco, Las Vidas. — Ponz, Viage de España. — Cean Bermudez, Dicc. — Katalog des Madrider Museums.

Lefort.

Arellius. Arellius, Maler in Rom kurz vor der Zeit des Augustus. Seinen Ruf als Künstler befleckte er durch die Benutzung seiner jeweiligen Geliebten als Modelle, so dass er zwar Göttinnen malte, aber unter dem Bilde seiner Geliebten, und man an seinen Werken seine Mätressen zälen konnte.

s. Plinius, 35, 119.

Brunn.

Arena. Juan de l'Arena, spanischer Maler, der in den J. 1557 und 1558 in der berühmten Abtei von Monte Cassino die Fresken der unterirdischen dem hl. Benedikt geweihten Kirche unter der Aufsicht des Marco Mazzaroppi, gen. Marco da Pino, ausführte. Die Vorwürfe sind der Leidensgeschichte Christi entnommen. Verschiedene Aktenstücke erwähnen Zalungen, die ihm bei dieser Gelegenheit geleistet worden sind. Eines derselben ist gezeichnet: Juan de Larena.

s. Caravita. I Codici e le arti a Monte Cassino. 1871. III. 48. 50. 52.

A. Pinchart.

Arena. Girolamo d'Arena malte im Anfange des 17. Jahrh. in Neapel. Hier befindet sich in der Kirche S. Anna de' Lombardi eine Darstellung des hl. Carlo Borromeo, der mit inniger Devotion vor einem Altar knieend betet, über dem Maria mit dem Leichnam Christi in ihrem Schoosse erscheint. Auf den inneren Raum der kleinen Kuppel von S. Maria della Carità malte Arena die Dreieinigkeit mit der Jungfrau Maria und mit Heiligen, umgeben von singenden und musizirenden Engeln.

s. Domenici, Pittori Napoletani. II. 351.

Jansen.

Arena. Pietro d'Arena, neapolitanischer Maler des 18. Jahrh., der die Tribüne oder Galerie der Kirche della Carità in Neapel ausmalte. Das ist die einzige Nachricht, die wir über diesen Künstler finden konnten. Er könnte ein Nachkomme des Girolamo d'Arena gewesen sein.

s. Celano, Delle Notizie del bello, dell' antico e del curioso della città di Napoli. Ausg. 1692. II. 7. Ausg. 1792. II. 6.

A. Pinchart.

Arenas. Francisco de las Arenas, vlämischer Bildhauer des 15. Jahrh., in Spanien thätig, dessen Name ins Spanische übersetzt wurde. s. Fr. van den **Zande.**

Arenas. Hernando de Arenas in Cuenca verfertigte 1557 und 1558 das Gitter vor dem Chor der dortigen Kathedrale, so wie einige eiserne Adler, ohne Zweifel die, welche als Lesepulte dienen. Beide sind glänzende Meisterstücke der guten Zeiten, während der Chor selbst unselig modernisirt ist.

s. Cean Bermudez, Dicc. — Ford, Handbook for travellers. p. 810.

U.

Arenas. Andrés de Arenas, Baumeister aus Herrera's Schule, baute laut Inschrift an der Fassade 1584 die schöne Marienkirche zu Olivenza in Portugal.

s. Llaguno y Amirola, Noticias. III. 53. — Caveda, Geschichte der Baukunst in Spanien. p. 261.

U.

Arenberg. Anton von Arenberg, bekannter unter dem Namen des Fraters Karl von Arenberg, getauft zu Brüssel den 21. Febr. 1593, war der fünfte Sohn von Karl, Fürsten von Arenberg. Anton wurde am 4. März 1616 zu Löwen Mönch bei den Kapuzinern, deren Beschützer sein Vater war; dieser hatte zu Enghien ein Kloster gegründet, in welchem er begraben zu werden wünschte. Man schreibt jenem den Plan der Kapuziner-Kirche und -Klosters zu Tervueren zu, das im J. 1626 errichtet wurde; er war der erste Guardian desselben. Ebenso gilt er für den Baumeister der neuen Kapuzinerkirche zu Brüssel, deren Wiederaufbau im März 1651 begonnen und im J. 1652 vollendet wurde. Die Verfasser der Histoire de Bruxelles sind weit entfernt, den Bau zu loben, und in der That genügt ein Blick auf den Stich, der sich in den Werken von Sanderus und Baron le Roy findet, um ihnen beizupflichten. Diese Kirche enthielt übrigens Meisterwerke, die ihr Philipp Karl von Arenberg, Bruder unseres Architekten, geschenkt hatte. Anton starb zu Brüssel im dortigen Kapuzinerkloster den 5. Juni 1669.

s. Relations véritables de 1652 (Brüssel). p. 356. — Foppens, Bibliotheca belgica. I. 49. — J. le Roy, Le Grand Théatre sacré du Duché de Brabant. I. II. 272. — Sanderus, Chorographia sacra Brabantiae. III. 33. — Bibliotheca scriptorum ordinis capucinorum (Venedig 1747). p. 58. — Mensaert, Le Peintre amateur et curieux. I. 48. — Descamps, Voyage pittoresque. — Goethals, Lectures relatives à l'histoire des sciences etc. en Belgique. I. 166. — Wauters et Henne, Histoire de Bruxelles. III. 435. — Wauters, Histoire des environs de Bruxelles. III. 390. — Poplimont, La Belgique héraldique. I. 181. — Fétis, Catal. du Musée royal de Belgique. — Biographie nationale. I. 401.

A. Pinchart.

Arenberg. Augustus Maria Raimund, Fürst von Arenberg, geb. den 23. Aug. 1753 zu Brüssel, † den 26. Sept. 1833 daselbst, versuchte sich in der Radirnadel nicht ohne Talent.

Von ihm radirt:

1) Das junge Paar mit jungen Hühnern beschäftigt. Nach F. Boucher. In Rundung. Augustus Sculpsit 1770. qu. 8.
2) Das junge Paar im Zimmer; der junge Mann schnürt das sich sträubende Mädchen auf. Ebenso.

(Den Namen Arenberg finde ich in tergo der Bll. von fremder Hand geschrieben.)

Wessely.

Arenberg. Pauline von Arenberg, Fürstin von Schwarzenberg. s. **Schwarzenberg.**

Arend, s. **Gelder.**

Arendonck. Cornelius van Arendonck wird von J. van der Moelen oder Molanus, der ein merkwürdiges Werk über die Geschichte der Stadt Löwen hinterlassen hat, zu den Bildhauern gezält. Er war Frater im Kloster der Franziskaner-Rekollekten in Löwen und starb am 26. Dez. 1540. Im J. 1513 verfertigte er neue Chorstühle aus Holz für den Chor der Kirche. Diese wurde 1525 niedergerissen, um einer neuen in reicherer Architektur Platz zu machen, die bis 1801 sich erhielt. Die Chorstüle des C. van Arendonck sind in die neue Kirche übergeführt worden.

s. Dietsche Warande, IV. (1858). p. 36. — Van Even, Louvain monumental. p. 250. — De Ram, Les quatorze livres sur l'histoire de la ville de Louvain de Jean Molanus. I. 262.

A. Pinchart.

Arendonk. Johannes Jacobus Antonius van Arendonk, Bildhauer, geb zu Antwerpen 4. Mai 1822, machte seine ersten Studien an der Akademie seiner Vaterstadt. Im J. 1846 unternahm er eine Reise nach Italien. Einige Jahre lang arbeitete er im Atelier eines mittelmässigen Künstlers Joh. Bapt. Peeters. Er bewohnte Antwerpen bis zum Juni 1872, worauf er nach Mecheln zog.

Van Arendonk ist der Verfertiger einer Unzal von Bildwerken jeder Art, in Holz, Stein, Marmor, Terrakotta u. s. w. Das folgende Verzeichniss ist unvollständig, da uns eine vollständige Aufzälung zu weit geführt hätte. Zugleich geben wir das Jahr oder das ungefähre Datum des Entstehens der Werke an.

In Antwerpen:

1) Theaterrotunde: Melpomene in Stein, 240 Cent. hoch, im J. 1852 in dem Antwerpener Salon ausgestellt. s. Stiche No. 1.
2) Institut des hl. Ignatius: Die hl. Jungfrau und der hl. Ignatius, von Stein (1855).
3) Kapelle der barmherzigen Schwestern: 30 Figuren von Holz und eine hl. Magdalena in gebrannter Erde (1857—58).
4) Boulevard Leopold: Kolossalstatue von Stein der Stadt Antwerpen, die Büste van Schoonebeke's bekränzend (1864).
5) Kirche des hl. Augustin: Der hl. Augustin in Holz.
6) Vlämisches Theater: Kolossalfigur des Friedens von Stein, an der östlichen Fassade (1871—72).
7) Kapelle der Kongregation zur Unbefleckten Empfängniss: 2 Holzfiguren, Allegorien auf die geheiligten Herzen Jesu und Mariä.
8) St. Jakobskirche. Mehrere Grabmäler und andere Bildwerke.
9) Im Friedhof zu Bouchout bei Antwerpen: Denkmal des gelehrten Dichters Willems, 1848 errichtet.

In Gent:

10) St. Michaelskirche: Die 30 Holzstatuen des Hochaltars, und 2 grosse Engelfiguren in weissem Marmor.
11) Haus des Architekten Minard: 6 Standbilder von Grafen von Flandern und 8 Engel mit Schriftbändern, von Gips, in der Kuppel der Vorhalle (1848).
12) Bibliothek des Hrn. d'Hoogstoel: Die Bildsäulen von Jesus und Maria und die allegorischen Reliefs des »Pater« und des »Ave Maria«, von Holz.
13) Foyer des Theaters Minard: 2 Büsten dramatischer Schriftsteller, in gebrannter Erde, und 6 andere in Gips.
14) Friedhof von St. Amand bei Gent: Denkmal des Dichters Ledeganck, im J. 1848 errichtet.

In Brüssel:

15) Giebelfeld der Kirche Notre-Dame de Finisterrae: Die unbefleckte Empfängniss, von Engeln umringt, Steinfiguren von kolossalen Grössen (1856).

In Namur:

16) Fassade des Theaters: Die Steinfiguren der Komödie und der Musik (1864).

Ausserdem noch zalreiche Bildwerke in verschiedenen Orten Belgien's und Holland's.

In England befinden sich zu Liverpool und Sheffield Werke von ihm, in Frankreich im Norddepartement u. s. w.

Van Arendonk stellte im J. 1867 im Antwerpener Salon ein Gipsrelief aus unter der Benennung: Vous ne tuerez pas. Nennenswerth sind noch seine Büsten der vlämischen Dichter und Schriftsteller Willems, Ledeganck und Conscience.

s. De Vlaemsche School. V. 49, passim. — Th. Van Lerius, Notice des oeuvres d'art dans l'église de Saint-Jacques à Anvers. 1855. pp. 110. 167.

Nach ihm gestochen:

1) Melpomene. Nach der Zeichnung von Ed. du Jardin gest. von H. Brown. In der Zeitschrift: De Vlaemsche School. 1855. p. 7.
2) Hl. Petrus. In: De Vlaemsche School. V. 29.
3) Hendrik Conscience, berühmter vlämischer Dichter, Büste. J. Arendonk fec. A. Weger sc. Stahlstich. kl. Fol. Leipzig.

Alex. Pinchart.

Arends. Johan Fredrik Arends, dänischer Maler im 18. Jahrh., Schüler des Peder Als, lebte lange in Glücksburg, wo er Bildnisse malte.

s. Weinwich, Kunstnerlexikon.

Dietrichson.

Arends. J. T. Arends, geschickter Miniaturmaler. In einem in der Lade des Jahrverwalters des Hospitals St. Hiob zu Hamburg befindlichen Manuskript: Catalogus Petkumii emendatus, d. i.: Verbessertes Namensgedächtniss der Herren Patronen und Vorsteher des Hospitals St. Hiob und Pockenhauses, Hamburg 1738, Fol., findet sich ein äusserst sauber gearbeitetes Titelbl., die Geschichte Hiobs etc., bez. J. T. Arends fecit. Ferner enthält es eine Abbildung des merkwürdigen Altars der vormaligen Brüderschaft, dem Anschein nach von derselben Hand in Miniatur und zum Theil auf Goldgrund.

s. Hamburger Künstlerlexikon.

W. Schmidt.

Arends. Jan Arends, Maler, geb. zu Dortrecht den 11. Sept. 1738, war Bruder des Dichters Roelof Arends. Er lernte zuerst die Malerei bei J. Ponse und ging dann nach Amsterdam zu seiner weiteren Ausbildung. Daselbst und zu Middelburg in Seeland malte und zeichnete er Lusthäuser der holländischen Honoratioren. Einige dieser Zeichnungen hat er selbst geätzt, andere sind durch französische Stecher in Kupfer gebracht. In späteren Jahren fand er in Middelburg nicht mehr Arbeit genug; er wandte sich daher nach Dortrecht zurück und zeichnete daselbst meist mit Tusche Wasseransichten mit Schiffen, die nicht von Steifheit frei sein sollen; in der Perspektive soll er jedoch sehr erfahren gewesen sein. Er starb in seiner Vaterstadt den 22. April 1805.

Von ihm radirt:

Ansicht des Schiffswerftes der Ostindischen Kompagnie zu Middelburg. J. Arends del. ad viv. 1778 et fec. 1779. qu. Fol.

T. v. Westrheene.

s. Van Eynden en Van der Willigen, Gesch. der Vaderl. Schilderkunst. II. 272. — Immerzeel, De Levens en Werken.

W. Schmidt.

Arendtson. Cornelius Arendtson, schwedischer Maler, wahrscheinlich der Sohn des Arendt Lamprechts, eines vom Auslande unter Johann III. berufenen Künstlers, war auf dem Schlosse in Stockholm angestellt, unter dessen »Amtsleuten« (d. h. Handwerkern) er eingeschrieben war. Man findet seinen Namen unter diesen zuerst 1611. Er widmete sich später der Porträtmalerei; so weiss man z. B., dass er 1628—1629 das Porträt des berühmten Johann Bureus und seiner zwei Töchter mit Oelfarben malte, ebenso wie 1632 die damals sechsjährige Königin Christina. Er muss also ein bedeutendes Ansehen gehabt haben. Zweifelsohne befinden sich mehrere Arbeiten von ihm in den schwedischen Sammlungen, wenn sie auch nicht als solche zu bestimmen sind. Im April 1633 wird er zum letztenmale genannt. Möglicher Weise ist er mit dem Maler Eine Person, der ein lebensgroßes Reiterbild von Gustav Adolf, jetzt in Upsala, bezeichnet hat. Man liest darauf: [Monogramm] Cornelius Arnold Fecit. Das Bild ist jetzt ziemlich verdorben.

s. Die Bücher der k. Rentkammer im k. Kammerarchiv zu Stockholm. — Bureus, Almanachaufzeichnungen, Manuskript in der Stockholmer k. Bibliothek.

C. Eichhorn.

Arenhold. Gerhard Justus Arenhold, Zeichner, geb. zu Hildesheim, † zu Hannover gegen Ende 1775 als Sekretär des dortigen Konsistoriums. Er verfertigte zuweilen Bildnisse und zeichnete nach Füssli viel für Buchhändler.

Nach ihm gestochen:

1) Joh. Gottfried von Melern, Jurist, Justizrath in Hannover und Schriftsteller, geb. 1692. Halbfigur hinter einem Fenster. G. J. Arenhold delin. M. Bernigeroth fil. sc. Lips. Fol.
2) Silvester Tappen, luther. Theolog. Gest. von Georg Daniel Heumann. 8.
3) Titelbl. mit der Ansicht von Goslar und Rammelsberg. G. J. Arenhold inv. & del. Hanov. G. D. Heumann fecit Norimb. 1738.
4) Karte des Bisthums Hildesheim. Gest. von R. A. Schneider. Verlag von Homann in Nürnberg. Auf dieser nennt er sich der Rechte und der Mathesis Beflissenen.

s. Heineken, Dict. — Füssli, Künstlerlex.

W. Schmidt.

Arenius. Olof Arenius (Arhenius, Arrhenius), schwedischer Maler, geb. 1701, † zu Stock-

holm 5. Mai 1766, Sohn eines Pfarrers in Upland. Er lernte zuerst unter David von Krafft, worauf er nach den Niederlanden ging, um die älteren Meister zu studiren. Kneller und Pieter Lely waren daneben seine besonderen Vorbilder; und es gelang ihm eine eigene rasche Manier, welcher Haltung und Eleganz nicht abgingen, sich anzueignen. Seine gelungensten Bilder kommen denen der letztgenannten Meister sehr nahe, ja übertreffen sie nicht selten in genialer Auffassung und schöner Behandlung der Fleischfarbe. Besonders geistvoll sind seine Frauenbilder aufgefasst; auch seine Behandlung der Gewänder ist meistens gelungen. Er malte auch sehr schöne Miniaturen in Oel und war ein ausgezeichneter Wiederhersteller alter Gemälde. Dies hat er an dem grossen Ehrenstrahl'schen Krönungsgemälde Karl's XI. bewiesen, welches sich auf Drottningholm befindet und von ihm im J. 1762 ganz renovirt wurde, ohne der Eigenthümlichkeit desselben im Geringsten Eintrag zu thun. Nach langem Aufenthalt im Haag, wo er sich auch mit der Tochter des daselbst wohnenden Schlachtenmalers Isaak Cruus verheiratete, wandte er sich 1736 wieder nach Schweden zurück, wo er Hofmaler des Königs Friedrich wurde. Hier arbeitete er nun mit großem Erfolg, besonders für die Aristokratie, deren Lieblingsmaler A. war, bis Lundberg mit seiner eleganten Pastellmalerei Mode wurde. Obgleich nun nicht mehr mit Aufträgen so überhäuft, verlor A. doch keineswegs sein Ansehen, und seine Hand bewarte bis zum Tode die ihr eigenthümliche Sicherheit und Breite.

Seine Bilder, die nicht oft bezeichnet sind, befinden sich ziemlich zalreich in allen öffentlichen und den besten privaten Galerien und Porträtsammlungen Schweden's.

Die Büste des Künstlers, vom Bildhauer Cousin entworfen, befindet sich in der Sammlung der Kunstakademie von Stockholm. Ein nur untermaltes Bildniss auf Österby (Upland) wird als sein Selbstbildniss bezeichnet. Kramm besass sein von ihm selbst mit rother Kreide gezeichnetes Bildniss.

Nach ihm gestochen:

1) Henricus Benzelius, Erzbischof von Schweden, 1689—1758, Brustb. in Oval. Arhenius pinxit. J. Gillberg Sculpsit (1758). 4. Das Original im Consistorium ecclesiasticum zu Upsala.
2) Herman Cedercreutz, Graf, schwed. Reichsrat, 1684—1754, ganze Fig. an einem Tische sitzend. O. Arenius pinx. E. Geringius sc. 1746. Fol.
3) Carolus ab Härleman, k. Oberintendant, 1700—1753, über Brustbild in Oval. Arenius pinxit. J. Jacob Haid sculps. et excud. A. V. Fol. Schwarzk.
4) Joannes Carolus Hedlinger, Medailleur, 1691—1771, beinahe Halbfig., hinter einem ovalen Fenster. Arenius pinx. Stockholm. A°. 1738. J. Jac. Haid sculps. A. V. Fol. Schwarzkunst. Original in der k. Akademie der Wissenschaften zu Stockholm.
5) Arvid Posse, Graf, schwed. Reichsrat, 1689—1754, Brustb. in Oval. Arhenius pinx^{t}. Martin Sc^{t}. 4.
6) Gustav Precht, »Hofconducteur«, Ornamentbildhauer, 1698—1763, Halbfigur. Ohne des Malers Namen, und mit J. H. bezeichnet, wahrscheinl. Joh. Georg Hennichsen. kl. Fol.
7) Died. Edvard Taube, Graf, schwed. Reichsrat, Brustb. in Oval. Arhenius pinxit. J. F. Martin Sculpsit. 4.
8) In den neueren lithogr. und photogr. schwedischen Porträtsammlungen finden sich mehrere von seinen Werken.

s. Biographiskt Lexicon. — Kramm, De Levens en Werken. — Eichhorn, Svenska studier. Stockh. 1872. II. 95 f.

C. Eichhorn.

Arens. Indrik Arens, deutscher Gold- und Silberarbeiter, kam zugleich mit einer Reihe anderer ausländischer Kunsthandwerker in der Zeit des Zaren Michail Feodorowitsch nach Russland (vergl. Aleidarch). Im J. 1635 arbeitete er an einem Zarenthron, 1637 an einem Sattel für den Herrscher, 1638 verfertigte er einen goldenen Pokal, 1640 einen zweiten Thron.

s. Забѣлинъ, О мет. произв. въ Р., въ зап. И. арх. о. (Sabelin, Metallarbeiten in Russl., in den Mem. der Kaiserl. Arch. Gesellsch.) St. Petersburg 1853. V. 20 u. 111. — Ders., Ист. обозр. фин. и цен. дѣла въ Россіи, въ зап. И. арх. о. (Histor. Uebersicht der Email- und Fayencearbeiten in Russland, in den Mem der Kaiserl. Arch. Gesellsch.) St. Petersburg 1853. VI. 287.

Ed. Dobbert.

Arens. Johann August Arens, Baumeister, Weimarischer Baurath und Ehrenmitglied der Berliner Akademie, geb. zu Hamburg, studirte zu Göttingen und Kopenhagen und machte dann eine fünfjährige Kunstreise durch Frankreich, wo er von 1789—1791 bei dem Architekten de Wailly arbeitete, ferner durch England, Italien und Deutschland. Hierauf liess er sich zu Hamburg nieder, wo er reichliche Beschäftigung fand und nicht nur eine grosse Anzal moderner Wohn- und Landhäuser, sondern auch mehrere öffentliche Gebäude, das neue Schulhaus der Armenanstalt (jetzt Straf-, Arbeits-, Kur- und Detentions-Haus), die Kapellen auf den St. Petri- und St. Katharinen-Begräbnissplätzen und die Kirche von Wandsbeck erbaute. Er und Hansen werden als die genannt, welche in die Hamburger Gegend den »neuen italienischen Stil« einführten. Da er kein eigentliches Handwerk erlernt hatte, so machten ihm die Zünfte das Leben schwer. Er war zugleich Gartenkünstler von Geschmack; als solcher arbeitete er auch zu Weimar, wo sich Göthe für ihn interessirte. In den besten Jahren noch wurde er zu Pisa den 18. Aug. 1806 vom Nervenfieber weggerafft.

s. Meusel, Teutsches Künstlerlexikon. — Hamburger Künstlerlexikon.

W. Schmidt.

Arensburg. Zacharias Hartwig Arensburg, Medailleur, geb. in Kurland, lebte als Zollbeamter in Stockholm noch 1737. Ursprünglich Siegelstecher, wurde er von dem alten Medailleur Karlsten zur Beihülfe angenommen unter den letzten Regierungsjahren Karl's XII. Er hat die Stempel der sogen. »Münzzeichen« angefertigt, welche unter Görtz's Administration ausgeführt wurden. Auch die Münze, die bei der Krönung der Königin Ulrika Eleonora unter das Volk ausgeworfen wurde, war von seiner Hand, wie einige andere Stücke von ziemlich geringer Arbeit.

s. Weinwich, Kunstnerlexicon. — Henel, Florerande Stockholm und Florerande Sverige.

C. Eichhorn.

Arent, s. **Arnt.**

Arento. Ippolito d'Arento, Bildhauer in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh., gehört zu den mittelmässigen Talenten, die um 1574 von den d'Este in Ferrara beschäftigt wurden.

s. Perkins, Les Sculpteurs Italiens. II. 280. Anmerkung 2.

Jansen.

Arents. Jan Arents wird als ein guter Landschaftsmaler zu Leiden um 1590 (nicht 1620) genannt. Wahrscheinlich der von K. van Mander erwähnte Joan Ariaensz (s. Diesen.).

s. Descamps, Vie des Peintres flamands. I. 390. — Fiorillo, Gesch. der zeichn. Künste in den Niederlanden. III. 56.

W. Schmidt.

Arentsen. W. Arentsen pinx. 1701 sind mehrere lebensgrosse Bildnisse der Familie Hattinga bezeichnet. Kramm, der sie für die Familie restaurirt hat, spricht ihnen wenig Kunstverdienst zu.

s. Kramm, De Levens en Werken, Aanhangsel. p. 4.

W. Schmidt.

Arentz. Richard Arentz oder Aretz, nach Nagler (Monogr. I. No. 1164) Maler zu Breslau um 1540—1560. In der Galerie des Schlosses Rolland, dem Rittergute des Friedensrichters A. Fahne in Köln, befindet sich ein Bildniss mit dem nebenstehenden Monogramm, das dem Arentz beigemessen wird. Der Aufschrift zufolge stellt es die Anna Wolfeselderin vor, 1556 im 57. Jahr gemalt.

W. Schmidt.

Ihm wird auch folgender Kupferstich zugeschrieben:

Joh. Hess, Pastor von Breslau. † 1547, Brustbild. Auf einer Tafel 2 Disticha:

Exprimit hæc vultus etc.

Wessely.

Arentzen. D. R. Arentzen, holländischer Maler in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. Christ. Kramm restaurirte ein Kabinetstückchen, Jesus mit der Samariterin am Brunnen, worauf er die Bezeichnung D. R. Arentzen pinx. entdeckte. Es sei in der Manier von Gerard Hoet gemalt, der sein Lehrer gewesen sein möchte.

s. Kramm, De Levens en Werken.

W. Schmidt.

Aresenius. Georgius Aresenius pinx..., so las Füssli, Neue Zusätze, die auspolirte, nur noch schwach sichtbare Inschrift auf dem von G. B. de Cavalleriis 1572 gestochenen Bl. mit der Seeschlacht bei Lepanto gegen die Türken. Ich selbst glaubte zu erkennen: Georgius Ar...... pinxit .... ano. Ob vielleicht der in Zani's Encicl. aufgeführte »Gigio-Artemio Giancarli, genannt Giorgio Arthemio, Maler, Dichter und Schriftsteller von Rhodus um 1570«, an den zu denken nahe läge, gemeint ist, kann ich nicht sagen. Das Bl., in grösstem Fol., befindet sich in: Alph. Ciaconii Vitae Pontificum Romanorum, herausgeg. von Agostino Oldoini. Romae 1677. Fol., im 3. Bde.

Aretaeus. Daniel Aretaeus ist der Name eines Bildhauers und Ziseleurs, der nach den Annales Corbejenses zum Jahr 1455 (bei Leibnitius, Scriptt. Rerum Brunsvic. II. 318) aus Korvei in Westfalen von Christian I. nach Dänemark berufen und von diesem hoch geschätzt wurde. Als sehr unsicher muss die Annahme Weinwich's bezeichnet werden, dass das sogenannte Oldenburgische Horn in den dänischen Kunstsammlungen von ihm angefertigt sein sollte. Weinwich, Kunstnerlexicon, beschreibt dasselbe. Es ist ein seltenes Stück des dänischen Mittelalters, in Jacobaei Museum regium (1696, pp. 58 und 59) abgebildet.

L. Dietrichson u. Fr. W. Unger.

Arethon, s. **Alpheos.**

Aretin. Aretin, Adelsfamilie in Baiern, deren Mitglieder sich vielfach durch Gelehrsamkeit und Kunstsinn ausgezeichnet haben.

Adam Freiherr von Aretin, geb. den 24. Aug. 1769, † 16. Aug. 1822, bairischer Jurist und Staatsmann, Bundestagsgesandter in Frankfurt a/M., war grosser Kunstfreund und schrieb einige jetzt veraltete Werke über die Kunst. Er besass auch eine Gemäldesammlung und radirte folgende Bll.:

1) Landschaft mit Ruinen. Bez.: A. B. V. Aretin. kl. qu. 8. Weigel, Kunstk. 11764.
   Le Blanc macht aus dieser Landschaft mehrere, indem er Weigel's Worte »Landschaft mit Baufragmenten, auf einem die Inschrift A. B. V. Aretin« missverstand. Das »auf einem« bezieht sich auf eines der Baufragmente.
2) 2 Bll. Pferde. Nach P. de Laer. qu. 8.
3) 8 Bll. Kleine Schlussvignetten und Verzierungen.

W. Engelmann.

Johann Georg Joseph Karl Maria Freiherr von Aretin, Bruder des Vorigen, geb. den 29. März 1771, † den 30. Jan. 1843, Schrift-

steller und Staatsmann, lithographirte Ansichten bairischer Schlösser, die zu den Inkunabeln dieser Kunst gehören; sie sind nach Nagler mit den Kursiven G A bezeichnet. In seiner Jugend hatte er auch Radirungen geliefert, von denen wir die folgenden aufzeichnen. Aus den Bezeichnungen G. F. v. A. und G. B. de A. hat man einen Georg Friedrich und einen G. B. von Aretin erfunden, während es bloss Georg Freiherr und Baron bedeuten soll.

Ein Neffe von ihm ist der verdienstvolle Karl Maria von Aretin, der Stifter des bairischen Nati nalmuseums. Geb. 1796, † 1869.

Von Georg radirt:

1) Einsiedelei mit zwei Mönchen. Kopie nach Weirotter. qu. 8.
   Auf dem mir vorliegenden Bl. war keine Bezeichnung.
2) Bauernhütte, mit dem Bauer und dem Hund. Gegenseitige Kopie nach Ferd. Kobell. Bez.: G. F. v. A. qu. 12.
3) Bauernhütte mit dem über den Zaun sehenden Bauer. Gegenseitige Kopie nach F. Kobell. Bez.: G. F. v. A. qu. 12.
4) Landschaft mit einem Baumstamm, den ein Knabe mit Epheu umrankt. G: B: de Aretin Sc. kl. qu. 8.

W. Schmidt.

Anna Maria Freifrau von Aretin, geb. von Strommer, zeichnete um 1820 Landschaften und radirte auch einige Bll. nach Ostade, Chodowiecki und nach eigener Erfindung. Auf diesen Bll. findet man das nebenstehende Zeichen.

s. Brulliot, Monogr. I. No. 65. — Nagler, Monogr. I. No. 112.

W. Schmidt.

Friederike Baronin von Aretin radirte folgende zwei Bll.:

1) Das Eschenheimer Thor in Frankfurt a/M. Fréderique d'Aretin le 29 Mai 1819. gr. 8.
2) Landschaft; vorn ein Weg, der nach dem Hintergrunde zu geht. Bez.: F. v. Aretin. qu. 8.

W. Schmidt.

Rosa Baronin von Aretin, geb. zu München 1794, zeichnete und radirte Landschaften.

1) Landschaft mit einer Müle. qu. 8.
2) Stadtgraben mit einem Angler.qu. 8.
3) Gebirgige Landschaft mit Häusern rechts im Grunde. Bez.: R A 24 Aout. qu. 8.
4) Landschaft mit Gebäulichkeiten auf einem Hügel. Bez.: R. v. Aretin, dahinter schwach ein R. qu. 8.
5) Wir finden noch erwähnt: Landschaft mit einem Schiffe, qu. 8., das wir nicht gesehen haben.

s. Nagler, Monogr. IV. No. 3534.

W. Schmidt.

Aretino, s. **Spinello Aretino**.

Aretino, s. **Niccolò di Pieri**.

Aretino, Andrea Aretino, s. **Andrea**.

Aretusi. Maestro Giovanni oder Zohanne Aretusi, alias de Munari, blühte am Ende des 15. Jahrh. als Maler in Modena. Lancilotto spendet ihm im zweiten Buche seiner Cronaca nicht wenig Lob. Aber von seinen Werken ist nichts mehr erhalten. Für die Kirche del Carmine in Modena hatte Maestro Giovanni eine Pietà gemalt und ausserdem eine ganze Kapelle mit Fresken geschmückt. Diese Arbeiten wurden namentlich wegen ihrer ausgesuchten Feinheit bewundert.

s. Vedriani, Artisti Modenesi. p. 41.

Maestro **Pellegrino de Aretusi**, Maler, gewöhnlich Pellegrino Munari genannt, ist der Sohn und Schüler des Maestro Giovanni. Tiraboschi hat aus Lancilotto's Cronaca ein wichtiges Dokument über ihn beigebracht. Wir erfahren daraus seinen Ursprung und gleichzeitig, dass er am 4. Aug. 1509 für das Hospital S. Maria de' Battù, dem nachmaligen S. Maria della Neve, ein Tafelbild ablieferte, wofür ihm 40 Dukaten oder 140 Lire bezahlt wurden. Das Bild stellte Christi Taufe durch S. Johannes dar und wurde mit der üblichen Feierlichkeit am 5. Aug. aufgestellt. Lanzi fand es noch sehr gut erhalten in der Kirche San Giovanni wieder. Hatte sich nun auch der Maestro Giovanni durch dieses Werk schon als »geschickt, erfahren und geschmackvoll« bewährt, so erfüllte ihn doch ein Streben nach Höherem. Rafael's Ruhm zog ihn nach Rom, und hier schloss er sich den Jünglingen an, »die zugleich um Rafael's Gunst und um einen Namen in der Welt wetteifernd rangen«. Pellegrino wurde an den vatikanischen Loggien beschäftigt und soll hier die Geschichten Jakob's sowie vier Historien Salomon's ausgeführt haben. Nach den Kartons des Perin del Vaga malte er zusammen mit Daniele da Volterra in S. Marcello al Corso die Fresken der Kapelle des Gekreuzigten. Sie waren von Perin selbst begonnen und stellten ausser anderem die Schöpfung Eva's und zwei Evangelisten dar. Ein selbständiges Werk schuf Pellegrino in S. Giacomo degli Spagnuoli. An den Wänden der Kapelle, die dort Kardinal Albornese errichten liess, schilderte er in einzelnen Szenen das Leben des Spanischen Apostels. Aber diese Fresken litten durch die Zeit und dann noch mehr durch eine Restauration. Und gerade hier rühmte man an der Gesammthaltung der Figuren und insbesondere an den Köpfen die wahrhaft rafaelische Anmut. Vollständig untergegangen sind die Fresken, die Pellegrino an der Fassade eines Hauses auf Monte Cavallo entwarf, sowie diejenigen in der Kirche S. Eustachio, welche drei Heilige darstellten. Nach Scannelli und Vedriani hat er für die letztgenannte Kirche auch ein Altarbild verfertigt. Auch für eine Kapelle in S. Antonio de' Portoghesi soll er die Fresken und das Altarbild gemalt haben. Corvisieri hat eine interessante Notiz in vatikanischen Papieren gefunden. Im J. 1515, zur Zeit Leo's X., wurden bei

dem grossen Kampfspiele vierzehn Wagen mit allegorischen Gestalten aufgeführt. Unter den Malern, welche die Herstellung derselben übernahmen, befand sich auch Pellegrino da Modena, der in dem Manuskript einmal als nero, einmal als rosso und zuerst ohne jedes Attribut genannt wird. Er dekorirte den Wagen der Hilarità mit Putten, welche eine Dame tragen, ferner den der Magnanimità mit Schriftstücken, welche verbrannt werden, und endlich den der Fortezza mit einem brennenden Thurme. — Nach Rafael's Tode kehrte Pellegrino in seine Heimat Modena zurück. Eine Reihe Schöpfungen tragen hier noch seinen Namen. Wenn die Jungfrau Maria mit den Heiligen Girolamo und Sebastiano in der Kirche S. Pietro wirklich sein Werk ist, so fällt die Entstehung desselben wol noch vor den römischen Aufenthalt. Pagani schreibt es dem Jacopo Francia zu, andere dem Meloncio. Der hl. Antonio in der Confraternità dell' Annunziata gehört nach Lazarelli dem Pellegrino Dallamano. Unbezweifelt ächt ist die Anbetung der drei Könige in S. Francesco. Die Geburt Christi am Hauptaltar von S. Paolo gilt für Pellegrino's bestes Werk. »Es athmet alle rafaelischen Grazien«, sagt Lanzi. In der Kirche de' Servi sah Vedriani ein Tafelbild mit Cosmo, Damiano u. a. Heiligen, bezeichnet: Hoc opus faciendum curavit Joannes Macchiavellus ad laudem altissimi a. dom. 1523 die Veneris Sancti Aprilis III. Tiraboschi konnte dies Werk nicht wiederfinden; dagegen entdeckte er im oberen Chore der genannten Kirche eine Krönung der Maria von Pellegrino's Hand. Schon im Anfange des 17. Jahrh. hat Scannelli darüber geklagt, dass von den Arbeiten dieses Malers die meisten zerstört und die übrigen wenigen schlecht erhalten wären.

Es war gegen Ende des Jahres 1523, als Pellegrino in seinem Zimmer die Kunde vernahm, sein Sohn habe soeben einen Gegner auf der Strasse niedergestossen. Er eilt hinaus, um ihn wenigstens zur Flucht zu verhelfen. Aber kaum ein paar Häuser von seiner Wohnung entfernt, stösst er auf die Verwandten des Erschlagenen. Wüthend fallen sie über den Alten her, und aus drei Wunden blutend sinkt er zusammen. In dem nächsten Hause, wohin er gebracht wurde, hauchte er seine Seele aus. — So erzält Lancilotto, der den Ereignissen noch am nächsten stand, nur dass er irrthümlich den 27. Dez. 1521 statt 1523 als Datum angibt. Er überliefert uns auch drei Distichen, die, wenn nicht für ein Epitaphium, doch jedenfalls als ehrender Nachruf gedichtet waren. Exegi monumenta duo, so beginnen sie, und als die beiden unvergänglichen Monumente werden Pellegrino's Malerei und die letzte That seines Lebens, die Errettung des Sohnes durch sein eigenes Blut, bezeichnet.

s. Tiraboschi, Notizie de' pittori di Modena. p. 489. — Vasari. VIII. 246—248. X. 157. — Vedriani, Artisti Modenesi. p. 38. — Titi, Descrizione. 124. 323. 324. — Scannelli, Microcosmo. p. 313 u. 314. — Lanzi, Storia pittorica. II. 104 u. III. 352. — Corvisieri in der Zeitschrift il Buonarotti Luglio 1869. p. 158 Anm. 2.

Cesare Aretusi, Maler aus Bologna, war in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. thätig. Tiraboschi erfindet über seinen Ursprung eine merkwürdige Novelle. Hiernach war er ein Sohn des Pellegrino und wurde noch als kleiner Knabe von seinem älteren Bruder nach Bologna mitgenommen, wohin dieser in Folge des erzälten Mordes geflohen wäre. Allein dann müsste Cesare ein Alter von fast 100 Jahren erreicht haben, was als ungewöhnlichen Umstand zu bemerken in der reichen Literatur über ihn gewiss nicht vergessen worden wäre. Trotzdem ist ein Zusammenhang der Familien Aretusi in Bologna und in Modena sehr wahrscheinlich. Dafür spricht insbesondere, dass der Vorname Pellegrino auch der Vorname von Cesare's Vater war. Dieser war zugleich der erste Lehrer des Sohnes, der sich aber bald mit besonderer Vorliebe dem Studium der Werke des Bagnacavallo ergab. Aussicht auf Gewinnst sowie innere Neigung und Befähigung lenkten Cesare auf die Porträtmalerei, wobei er sich denn als feinen Beobachter und glücklichen Nachahmer der Natur zeigen konnte. Seine Bildnisse »schienen wirklich von Fleisch und Blut zu sein« und offenbarten den ganzen Reiz des lombardischen Kolorites. Die Gabe der Erfindung jedoch war Cesare nicht zu Theil geworden. Daher verband er sich mit Giovanni Battista Fiorini, der eine reiche Phantasie und die Kunst zu komponiren besass, aber aller Vorzüge Cesare's entbehrte. Beide arbeiteten gemeinsam, der eine zeichnete und der andere führte aus. So entstand das Wunder des hl. Georg im Chor von S. Maria de' Servi, so die Freskomalereien im Chor von S. Pietro. Hier war der Apostelfürst dargestellt, wie er aus Christi Händen das Amt der Schlüssel erhält; darüber die hh. Gregor und Ambrosius und in der Wölbung Engelgestalten. Unter dem Portikus der Kathedrale von Bologna befindet sich ein Fresko mit der Jahreszal 1576. Hier hatte den oberen Theil: Gott Vater, Christus, Maria und Heilige, Orazio Samachini gezeichnet und Fiorini gemalt. Der untere Theil war ganz Cesare's Schöpfung. Es ist die Stadt Bologna mit ihren charakteristischen Kirchen und Gebäuden; eine Prozession von Brüderschaften, Gewerken und allerlei Volk zieht durch die Strassen. Vollkommen selbständige Arbeiten unseres Meisters sind auch die folgenden: Abnahme Christi vom Kreuz in S. Benedetto, — Mariä Verkündigung und Mariä Empfängniss in S. Francesco, — Mariä Geburt in S. Giovanni in Monte — der hl. Bartolommeo in der Theatinerkirche, — die Madonna mit der Carità und S. Francesco in S. Maria della Carità, — der hl.

Gregor in der Kirche der Madonna del Barracano. Mit dem zuletzt genannten Bilde, dessen Zeichnung angeblich von Fontana ist, übertraf Cesare den Federigo Zuccheri, welcher vor ihm den Auftrag erhalten, aber nicht nach Wunsch ausgeführt hatte. Die Geburt der Maria in S. Afra zu Brescia ist nach Sala eine Kopie, welche Pier Maria Bagnadore nach Cesare's Original zu S. Giovanni in Monte gefertigt hat. Von den zalreichen Porträts des Meisters werden nur wenige namhaft gemacht. Tiraboschi erwähnt diejenigen der Kardinäle Cristoforo und Lodovico Madrucci, welche seiner Zeit in der Galerie des Marchese Filippo Hercolani zu Bologna waren, und Affò führt gelegentlich ein Porträt der Maddalena Comazana Malaspina an.

Im J. 1586 befand sich Cesare in Parma und kopirte die Schöpfungen Correggio's. Vorzüglich gelang die Nachbildung der »Nacht« für S. Giovanni, die dann Tiraboschi in der Kirche S. Barnaba in Mantova wieder zu finden glaubte. J. Meyer hält aber die Identität für fraglich. Eine Kopie der hl. Katharina in der Nonnenkirche S. Antonio in Parma finde ich nur bei Malvasia erwähnt. Auch nach Parmegiano hat er gemalt, und eine Kopie nach dessen Madonna del collo lungo befand sich um 1680 in der Sammlung des Palazzo del Giardino zu Parma. Die Benediktiner von S. Giovanni, von Cesare's Talent sehr befriedigt, übertrugen ihm am 12. Aug. die Kopie der Fresken Correggio's für die neu zu errichtende Tribüne ihrer Kirche. Dem Vertrage gemäss sollte er mit allem Fleiss die gekrönte Maria und Christus kopiren, ebenso den Architrav, Karnies und Fries und alles zusammen auf die neue Kirche überführen und übertragen. Diese Mittheilung des Tiraboschi ergänzt Affò durch die Notiz, dass im Vertrag auch die Rede war von einem garzone che preparerà i cartoni. Denn die Fresken mussten zuerst auf Kartons übertragen werden, so dass also die Kopirarbeit eine doppelte war. Nach Malvasia hätte nun Aretusi dieses Geschäft langweilig gefunden und es auch den Benediktinern durchaus nicht verhehlt. Für die erste Nachbildung, habe er geäussert, wären auch Schüler gut genug. War damit die Durchpausung der Originale gemeint, so hatte er entschieden Recht. Nun aber sind Theile von vollkommen ausgeführten Kartons vorhanden, welche keine geringeren Maler als Agostino und Annibale Carracci zu Stande brachten. Allerdings waren sie 1586 noch keineswegs die berühmten Männer, die sie nachmals erst wurden. Allein es widerstrebte schon Lanzi, diese beiden Künstler für die »Garzoni« hinzunehmen. Gleichwol steht es fest, dass es ihre Kartons waren, nach denen die Kopie der Fresken gemacht worden ist. Nach Malvasia waren die Carracci mit dem Gang der Sache wenig zufrieden. Sie merkten, dass Cesare nicht nur den besten Gewinn, sondern auch alle Ehre für sich in Anspruch nahm, und fingen an zu murren und zu klagen. Cesare spottete darüber, er sprach von der Narrheit und übel angebrachten Erregung junger Leute, die keine Ahnung von höfischer Sitte hätten. Er selber verstand sich allerdings vortrefflich auf diese. Die Fürsten gewann er durch ihre Hofleute und die Hofleute dadurch, dass er ihnen kleine Madonnenbilder verehrte, oder dass er ihre Damen, wenn nicht sie selber, porträtirte. Stolz auf sein eigenes Herkommen, vermälte er sich mit Signora Lucia aus dem edlen Geschlechte Barbieri. Er wusste sich aristokratisch zu kleiden und zugleich durch feines Benehmen und gewandte Unterhaltung zu glänzen. Kühn und rücksichtslos, anmaßend und herausfordernd von Natur, hat er sich in Hofkreisen doch nur ein einziges Mal durch seine Eitelkeit zu ungeschickten und bedenklichen Schritten verleiten lassen.

Fürsten und Fürstinnen, Kavaliere und Damen liessen sich gern von ihm malen. An seinen Porträts rühmte man die zauberische Farbe Correggio's und die würdevolle Haltung der Carracci. Der Herzog Ranuccio von Parma ernannte ihn zu seinem Hofmaler. Der Herzog Alfonso II. von Ferrara lud ihn in seine Residenz ein und bestellte bei ihm eine Anzal Miniaturbilder von Damen: aber er sollte sie heimlich und gleichsam aus dem Verstecke porträtiren, jedenfalls mit Niemand davon sprechen. Da war es, dass der Künstler durch seine Eitelkeit zur Indiskretion verführt wurde. Der Herzog beschied ihn zu sich, zerriss vor seinen Augen alle empfangenen Porträts und befal ihm, binnen zwei Tagen Stadt und Hof für immer zu verlassen. Gegen schlimmere Unbill hätte Aretusi an seinem Herzog von Parma sicherlich einen Schutz gefunden. Aber selbst in Ferrara verzieh man ihm. Im Nov. 1606 war er in Modena, um dort die Bildnisse der Prinzen und Prinzessinnen anzufertigen. Tiraboschi hielt das Porträt Alfonso's II. in der Spiegelkammer zu Modena für eine Arbeit Aretusi's. Es stellt den Herzog in ganzer Figur mit pelzverbrämtem Mantel dar. Nach der Angabe Oretti's starb Aretusi im Jahr 1612.

Gualandi theilt uns mit, dass er zu Bologna in der Parrochie S. Tommaso am Markte wohnte. Bei demselben Schriftsteller finden wir auch sein Testament. Hiernach machte er seinen Neffen Pellegrino Aretusi oder eventuell dessen Bruder Gasparo zu seinem Haupterben. Legate vermachte er seinen drei Nichten Guglielmini (jeder 500 Scudi) sowie seinem Bruder, dem Kanonikus Giovanni Maria. Seiner verwitweten Schwester Caterina testirte er den Niessbrauch eines Landgutes, genannt il grande, das an dem Orte Casa nuova in der Commune S. Maria della Viola lag. Die Gemälde, die sich daselbst befanden, sollte sie jedoch auf keinen Fall verkaufen.

Lanzi berichtet, dass die Maler Felice Pasqualini, Giulio Morina und Lorenzo Sabbatini bei ihren Arbeiten mannigfache Hülfe von Cesare erfuhren, und er wagt sogar die Vermutung, dass manches Bild von Sabbatini wenigstens

unter Aretusi's Namen in der Welt wäre. Namhaft zu machen, weiss er kein einziges. Da Sabbatini bereits 1577 starb, so könnte bei einer solchen Untersuchung überdies nur die früheste Kunstweise Aretusi's in Betracht kommen.

Für die Kunstgeschichte hat sich unser Meister vielleicht sein grösstes Verdienst durch die Kopie der Fresken Correggio's in S. Giovanni erworben. Der neue Chor, in den sie kamen, wurde 1587 gebaut, und so konnte Cesare seine Arbeit wahrscheinlich erst 1588 beginnen. Wann er sie vollendet, wissen wir nicht. Aber alle Kunstkenner des 17. und 18. Jahrh. spendeten ihm das höchste Lob. Tiraboschi glaubte in ihnen gleichsam das Original selber zu erblicken. Allein der neueste Biograph Correggio's möchte wenigstens eine »gewisse Geziertheit«, von der er die spielenden Engel nicht freisprechen kann, »zum guten Theil auf Rechnung der Nachahmung kommen« lassen.

s. Malvasia, Felsina pittrice I. 331. Er erhielt von Cesare's Neffen nicht nur das Porträt, das er in seinem Werke nachbilden liess, sondern ohne Frage auch einen Hauptheil seiner Nachrichten. — Affò, Vita etc. del Parm. p. 95. Anm. — Gualandi, Memorie etc. III. 185. — Masini, Bologna perl. I. 39. 116. 123. 132. 161. 170. 171. — Tiraboschi, Notizie dei pitt. di Modena. p. 303. — Lanzi, Storia pitt. III. 66 u. 426. IV. 58. — Sala, Pitture di Brescia. p. 71. — Averoldi, Pitture etc. di Brescia. 152. — Chizzolo, Pitture etc. di Brescia. p. 109. — Brognoli, Brescia. p. 100. — Campori, Raccolta de' Cataloghi. p. 192. — J. Meyer, Correggio. pp. 167. 168. 301. 310. u. ö. — Zani, Encicl.

1) Bildniss des Künstlers, Halbfig. Se ipse pinx. Gest. von P. A. Pazzi. Museum florentinum. Fol.

2) Bildniss des Künstlers, Brustb. Holzschnitt in Malvasia's Felsina pittrice. Oval. 4.

Jansen.

Von ihm radirt:

Madonna mit dem Kind auf dem Schooss, auf Wolken. Ihre rechte Hand ruht auf der Schulter eines Heiligen, der zur Linken auf dem Boden kniet; seine Mitra wird rechts im Vorgrund von zwei Engelchen emporgehalten. Rechts in den Wolken sieht man den obern Theil einer alten weiblichen Heiligen. Unten eine Rolle, offenbar bestimmt für eine Inschrift, in der Mitte derselben befindet sich ein Monogramm, nämlich ein grosses C, darin A u. R verschlungen. Sehr kräftig geätzt, mit breiten Strichen, die einander in verschiedenen Richtungen, manchmal beinahe rechtwinklig, kreuzen. kl. Fol.

Auf die Rückseite des Ottley'schen Exemplares hatte eine alte Hand, nach Ottley anscheinend aus des Malers Zeit, geschrieben: Cesare Aretusi Bol. Demnach scheinen die obigen Buchstaben diesen als Radirer zu bedeuten.

s. Ottley, Notices. — Nagler, Monogr. I. 2185. (Bringt Irrthümer. Die beiden angeführten Bll. sind identisch mit dem obigen, die Bezeichnung bloß auf dem Ottley'schen Exemplar und nicht, wie man nach Nagler annehmen muss, auf allen.)

W. Schmidt.

Aretusi. Costanzo Aretusi, Cesare's Neffe, ergab sich der Gelehrsamkeit und dem Kirchendienst. Die Malerei trieb er nur als Dilettant. Von ihm konnte Malvasia Vieles über Cesare erfahren.

s. Malvasia, Felsina pittrice. I. 332.

Jansen.

Aretusi. Alessandro Aretusi aus Modena, Maler um 1650. Vedriani redet von der Menge und Güte seiner Bilder, von ihrer sorgsamen Ausführung und eigenthümlichen Feinheit. An den Höfen wäre er als ausgezeichneter Porträtist gesucht gewesen. Sein Leben beendete er in Toskana, wo er besonders viel Liebe und Achtung gefunden hatte. Tiraboschi meint, Vedriani habe seinen Zeitgenossen Alessandro gewiss gekannt, aber ihn ebenso gewiss übertrieben gelobt, da sonst kein anderer Schriftsteller seiner gedenkt, und Werke von ihm nicht bekannt geworden sind.

s. Vedriani, Raccolte di pitt. modenesi 1662. p. 124. — Tiraboschi, Notizie dei pittori di Modena. p. 302.

Jansen.

Arévalo. Juan de Arévalo, Bildhauer, arbeitete 1537 mit Andern an dem Portal der Thurmkapelle in der Kathedrale von Toledo, die geschmackvoll mit Blumengewinden, Kindern und kleinen Thieren verziert ist. Die Wappenschilder an derselben führte er mit Leonardo Aleas und Martin de Inarra aus.

s. Cean Bermudez, Dicc.

U.

Areztiburu. Domingo de Areztiburu, Baumeister, verzierte 1580 die Kapelle Santiago in der Marienkirche zu Segura in Guipúzcoa.

s. Llaguno y Amirola, Noticias. III. 24.

U.

Arezzo. Arezzo, Künstler dieser Stadt suche unter ihren respektiven Namen, so Spinello von Arezzo unter **Spinello** u. s. w.

Arfe. Arfe ist der Name einer aus Deutschland oder Flandern in Spanien eingewanderten Goldschmidfamilie, die sich durch die grossartigen und prachtvollen tabernakelartigen silbernen Custodias berühmt machte, in denen fast alle spanischen Kathedralen die Monstranz auf dem Hochaltar vor dem eigentlichen Altartabernakel, Retablo, aufbewahren und in der Fronleichnamsprocession auf eben so reichen und grossartigen Gestellen, Andas, umherfahren. Henrique, der Grossvater, Antonio, der Vater und Juan, der Sohn und Enkel, bezeichnen ausserdem die drei Stilentwickelungen der spätgothischen, der sogen. plateresken und der sogen. griechisch-römischen Periode der spanischen Kunst des 16. Jahrh.

Henrique de Arfe, auch Arphe und Darfe geschrieben, kam um 1500 aus Deutschland oder

vielleicht aus Flandern nach Leon und verfertigte zuerst 1506 die Custodia für die dortige Kathedrale, dann eine zweite für die Kathedrale zu Córdova 1513, eine dritte für die zu Toledo von 1515 bis 1524 und eine vierte für das Benediktinerkloster zu Sahagnn in Alt-Kastilien, alle im reichsten gothischen Stile mit vielen Statuetten und Reliefs. Die Custodia von Leon, ein Thurm von 10 Fuss Höhe, ist sammt den von Antonio de Arfe dazu verfertigten Andas von den Franzosen geraubt, ungeachtet das Kapitel diese vier oder fünfmal mit ungeheuren Summen von den Generälen Dupont und Soult losgekauft haben soll. Der reiche Silberschmuck des Altars und die noch vorhandene Custodia mit der Statue des hl. Froilan, ein antiker Rundtempel von kostbaren Steinen, stammen aus weit jüngeren Zeiten, und nur die in der letztern verwahrte Monstranz, ein silberner Thurm von 1½ Fuss Höhe, der ohne Ueberladung mit allem Reichthum gothischer Architektur und mit musterhaften vergoldeten Statuetten und Reliefs geziert ist, gilt für ein Werk des Henrique von 1520. (Kunstbl. 1822. p. 263.) Erhalten ist dagegen die beinahe 8 Fnss hohe Custodia von Toledo mit 260 Statuetten und vielen Reliefs. Wie weit sich Arfe dabei an die Zeichnungen des Juan de Borgoña und Diego Copin und die Modelle des letztern, die in den Jahren 1515 bis 1517 für diese Custodia gemacht wurden, gehalten hat, ist nicht bekannt. Francisco Marina hat die Custodia 1594 bis 1599 vergoldet und mit einem Untersatz versehen, und noch später sind vom Erzbischof Infanten Don Luis die Andas dazu gestiftet. (Conca, Descr. di Spagna I. 274.) Eine andere Custodia des Hochaltars, die allerdings ursprünglich für die Kapelle der Königin Isabella bestimmt war, liess Kardinal Ximenez schon 1500 von 18 Künstlern anfertigen. Dies ist aber wahrscheinlich die goldene Monstranz, die in der Custodia des Henrique de Arfe verwahrt wird (s. den Artikel Francisco und Juan Aranda). Die Custodia von Córdova ist ebenfalls erhalten, aber 1735 durch unverständige Zusätze von Bernabé Garzia de los Reyes entstellt. Die von Sahagun dagegen ging durch die Plünderung von 1810 zu Grunde. (Ford, Handbook p. 229. 556.) Ausserdem hat Henrique für verschiedene Kirchen kleinere Geräthe aller Art verfertigt. Sein Ruhm wurde durch seinen Enkel verdunkelt, aber es zeichnet ihn aus, dass er in dem immer noch edlen spätgothischen Stile arbeitet und deshalb in Harmonie mit der Architektur der gothischen Dome bleibt. Aus diesem Grunde galt er selbst da noch, als der von seinem Enkel vertretene Geschmack des Michel Angelo auch in Spanien Alles beherrschte, für den grössten Meister und als ein unerreichtes Vorbild unter den Goldschmiden, die, wie sein Enkel in dem Lehrgedichte, Varia Comensuracion, rühmt, seine Werke und Grundsätze eifrigst studirten und sich in seinem Lobe erschöpften, ohne dass ihm einer in der Ausführung gleich kommen konnte, wenn ihm auch Einzelne an Genie überlegen sein möchten.

Henrique lebte noch 1543, da ihm und seiner Gattin Gertrude Rodriquez Carreño das Domkapitel zu Leon gestattete, ein demselben verpfändetes Haus zu verkaufen, und er war später noch einmal mit Velluda de Ver verheiratet, die nach der Grabschrift in der Kathedrale 1562 starb. Er scheint in den spätern Jahren nicht mehr gearbeitet zu haben, da er sich wol nicht mehr dem veränderten Geschmack der Zeit anbequemen konnte. Ein Schüler von ihm war Juan Rniz, genannt il Vandolino, in Córdova.

s. Cean Bermudez, Dicc. — Llaguno y Amirola, Noticias III. 97.

Fr. W. Unger.

Antonio de Arfe zu Leon war der erste in Spanien, der bei Goldschmidsarbeiten den gothischen Stil verbannte und sich dafür der mit arabischen und gothischen Elementen verquickten italienischen Manier bediente, die man dort den plateresken d. h. Silberschmids-Stil nennt, weil der zierliche Reichthum und die phantastische Ueberschwänglichkeit desselben sich besser für luxuriöse Goldschmidsarbeiten eignen, als für monumentale Marmorwerke, und daher von jenem entlehnt scheinen, obgleich das Verhältniss in Wahrheit das umgekehrte ist. Antonio hat sich nicht so grossen Ruf erworben, als sein Vater und sein Sohn, obwol er in der Zeichnung tüchtig und in der Technik vollendet war. Street (Gothic architecture in Spain. p. 472) nennt seine Arbeiten, trotzdem dass sie viel gepriesen sind, in Wahrheit uninteressant. Seine vorzüglichsten Werke sind die 6½ Fuss hohe Custodia der Marienkirche zu Medina de Rioseco in Altkastilien nnd die der Kathedrale von St. Jago de Compostella in Galicien, die er 1544 vollendete. Auch wurden ihm zwei andere prachtvolle Werke zugeschrieben, die in den napoleonischen Kriegen von den Franzosen geraubt worden, nämlich die Custodia der Kathedrale von Burgos, deren Stelle jetzt eine andere von seinem Sohne Juan für S. Pablo verfertigte einnimmt, und die 6 Fuss hohen und 5 Fuss breiten Andas der von seinem Vater Henrique verfertigen Custodia von Leon. Morales (Viage. p. 55) scheint die letzteren nicht von der Custodia zu unterscheiden, wenn er sagt, dass diese Landgaleere die Erfindung eines Vlamen sei.

s. Cean Bermudez, Dicc. — Kunstblatt 1822. p. 263 — Ford, Handbook for travellers. p. 549. 845.

Fr. W. Unger.

Juan de Arfe oder Arphe y Villafañe, wurde noch berühmter als sein Grossvater und Vater durch die großartigen und prachtvollen Custodien, in welchen er die Spätrenaissance der Schule des Michel Angelo vertrat. Er war zu Leon im J. 1535 geb., wie namentlich aus seinem

von ihm selbst in Holz geschnittenen Bilde vor seiner Varia Comensuracion hervorgeht. Seine Lehrer in der Goldschmidekunst, wie in den nöthigen Kenntnissen der Architektur und Bildhauerkunst waren Vater und Grossvater, und obgleich er einer ganz anderen Richtung zugewandt war, so erkannte er doch vollkommen nicht nur die hervorragende Bedeutung seines Grossvaters, sondern auch die Unfähigkeit seiner Zeitgenossen und den drohenden Verfall (s. oben den Art. Henrique de Arfe). Er hat sich darüber in einem Lehrgedichte in Ottave Rime ausgesprochen, das er 1585 in Sevilla unter dem Titel: De Varia Comensuracion para la escultura y arquitectura por Juan Arphe Villafane, mit Holzschnitten herausgab. Das dritte und vierte Buch ist jedoch erst 1587 gedruckt, weil die ersten Holzstöcke zu Thierzeichnungen für das dritte Buch verbrannt waren. Nicht alle Exemplare des äusserst seltenen Werkes sind daher vollständig. Es ist jedoch mit Arfe's Medaillonbildniss zu Madrid 1675 und in 6. Aufl. 1773, 4, wieder aufgelegt, und enthält werthvolle kunsthistorische Notizen. Juan Arfe war im Lateinischen und in der Mathematik unterrichtet, besuchte die Universität Salamanca, wo er bei Cosme de Medina Anatomie hörte, und ging darauf nach Toledo und Madrid, um an dem ersteren Orte die Skulpturen des Vigarny und Berruguete und an dem letzteren die des Becerra zu studiren. Nach seines Vaters Tode liess er sich in Valladolid nieder, und der ererbte Ruhm seines Namens verschaffte ihm rasch Gelegenheit, seine Geschicklichkeit zu entfalten. Er war erst 25 Jahr alt, als das Domkapitel von Avila seinen Entwurf zu einer 6 Fuss hohen Custodia mit vielen Statuen und Reliefs annahm, die er von 1564 bis 1571 ausführte, und später in der Varia Comensuracion abbildete. Das Domkapitel zu Sevilla schrieb 1580 eine Konkurrenz zu einer Custodia aus, die jede andere im Königreiche übertreffen sollte, und es belohnte einen Entwurf des berühmten Francisco Merino reichlich, aber der des Juan Arfe erhielt den Vorzug, doch wurde Fernando Ballesteros beauftragt, daran zu helfen. Sie vollendeten das Werk 1587. Arfe veröffentlichte eine Beschreibung davon, die Cean Bermudez (Dicc. I. 60) wieder abdrucken liess, und gab ebenfalls die Zeichnung derselben in der Varia Comensuracion. Diese Custodia war 12 Fuss hoch und die Ideen zu dem Bildwerk hatte der gelehrte Dichter und Kanonikus Francisco Pacheco im Auftrage des Domkapitels angegeben (Rodr. Caro, Antiques de Sevilla, Sev. 1634. Fol. 74). Während er noch an derselben arbeitete, übernahm Arfe eine dritte für die Kirche S. Pablo in Burgos, die er 1588 vollendete, und die später in der Kathedrale daselbst (vielleicht für die von Henrique verfertigte, die von den Franzosen geraubt wurde) aufgestellt ist. Für Valladolid lieferte er 1590 eine 6 Fuss hohe Custodia. Eine andere für Segovia, deren Entwurf das Kapitel 1588 annahm, kam nicht zur Ausführung. Um dieselbe Zeit machte er mit seinem Schwiegersohn Lermes Fernandez del Moral eine kleinere, aber vorzüglich gut ausgeführte Custodia für die Kathedrale zu Osma, und 1600 zu Madrid eine kleinere für die Brüderschaft des Allerheiligsten in der Pfarrkirche S. Martin. Dies war seine letzte Arbeit, und sie wurde in Madrid ausgeführt, wo Arfe und Moral zusammen einquartiert waren. Von Einigen wird dem Arfe auch die Custodia von Palencia zugeschrieben. Die Kathedrale zu Lugo endlich erhielt noch lange nach seinem Tode, 1536, eine zierliche silberne Custodia von dem Bischof Diego de Castejon, der dieselbe in Madrid als eine Arbeit des Arfe erworben hatte. Ausserdem lieferte Arfe für viele Kirchen grosse Kreuze, Bischofsstäbe, Leuchter u. dergl. Philipp III. erhielt 1599 von ihm ein Becken mit Giesskanne von vergoldetem Silber für 4054 Dukaten. An dem Becken war Jupiter auf dem Adler in Gold gravirt und die vier Elemente in Relief, und an der Giesskanne Orpheus, Pallas und Bacchus ziselirt und emaillirt angebracht. Von seinen kirchlichen Arbeiten ist allerdings Vieles in den napoleonischen Kriegen geraubt, namentlich soll ein Theil dessen, was die Kathedrale zu Leon von ihrem reichen Silberschmuck verloren hat, zu seinen Meisterstücken gehört haben, während das Erhaltene meist von Henrique de Arfe herrührt. (Kunstblatt 1822. p. 263. Ford, Handb. f. trav. in Spain. p. 549.)

Juan hat auch in Kupfer gearbeitet. Der König berief ihn 1596 nach Madrid, um bei dem Ziseliren und Vergolden der Bronzestatuen zu helfen, die im Hause des Jacomo Trezzo für die Grabmäler im Presbyterium von S. Lorenzo el real unter Leitung des Pompeo Leoni gegossen wurden, und im folgenden Jahre übernahm er die Anfertigung von 64 Büsten von Heiligen für das Eskurial. Sie dienten als Reliquienbehälter und wurden von Fabricio Castello bemalt und vergoldet. Der Staatssekretär Ibarra schlug ihn am 11. Febr. 1598 zum Oberprobirer von Kastilien und Aufseher der Grabmäler des Eskorial an der Stelle des verstorbenen Felipe de Benavides vor, doch gab der König dem Sohne des letzteren, dem Lizenciaten Juan Beltran de Benavides diese Stelle. Arfe war in jener Zeit als Probirer bei der Münze in Segovia angestellt. Die Gründung der Münze zu Valladolid im J. 1570 hatte ihm Veranlassung gegeben, zur Belehrung der Münzmeister den Quilitador de oro y plata, Valladolid 1572, herauszugeben, und Klagen über den Münzgehalt, die im J. 1585 laut wurden, und denen die vom Könige berufenen Probirer nicht abzuhelfen wussten, bewogen ihn, zu ihrer Belehrung dasselbe Buch völlig umgestaltet wieder aufzulegen. In Folge davon wurde ihm jenes Amt des Münzwardeins verliehen, und als solcher veröffentlichte er 1598 noch eine dritte Ausgabe des Quilitador, zu der aber das

königliche Privilegium schon 1595 ertheilt war. Bei seiner Berufung nach Madrid im J. 1596 schlug er den Lermes Fernandez del Moral zu seinem Stellvertreter vor, und dieser erhielt später das Amt des Münzwardeins.

Juan Arfe soll endlich auch die Abbildungen zu seiner Varia Comensuracion (s. oben) und während seines Aufenthaltes in Madrid ein Bildniss des Alonso de Ercilla vor der ersten Ausgabe von dessen Araucana in Holz geschnitten haben. Zu bemerken ist jedoch, dass keines der Bll. zu seinem Werke mit seinem Zeichen versehen ist; bloss auf p. 34 erscheint ein Bl. R° bezeichnet. Wahrscheinlich ist es auch ein Irrthum und beruht auf falscher Deutung des Monogramms, dass man ihm auch die Bilder zu des Hernando de Acuña Uebersetzung von Olivier's Caballero determinado, Salamanca 1573, zugeschrieben hat, die nur in weichem Metall ausgeführte Nachbildungen der mit dem Zeichen *A* versehenen und, wie Nagler annimmt, von Anton Sylvius in Holz geschnittenen Bll. der früheren Ausgaben sind. (Nagler, Monogr. I. 33. 1049. Nr. 80. 2526.) Noch wird angegeben, dass er zu einem Buche eine Sammlung von Bildnissen berühmter Zeitgenossen verfertigt habe, wovon uns aber weiter nichts bekannt ist. Andere schriftstellerische Unternehmungen sind nicht zu Stande gekommen. In der Varia Comensuracion verhiess er eine kurze praktische Perspektive, die aber nicht erschienen ist. Ein Wappenbuch ist handschriftlich von Gonzalez Argote de Molina in der Nobleza de Andaluçia, Sevilla 1582, benutzt worden; dass aber die Wappen darin zum Theil von Arfe geschnitten worden seien, ist nur Vermutung.

Arfe muss bald nach 1600 gestorben sein.

s. Cean Bermudez, Dicc. — Llaguno y Amirola, Noticias. III. 98. 102. 330. — Choulant, Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung. Leipzig 1852. p. 72.

Fr. W. Unger.

Arfe. Antonio de Arfe, spanischer Formschneider, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. Seine einsichtige Zeichnung und sein hoher Geschmack verstatten die Annahme, dass er in Italien, besonders zu Florenz studirt habe. Gehört er zu der Familie der berühmten Goldschmide des Namens? Cean glaubt es, und meint, er könne der Sohn von Juan de Arfe Villafañe sein.

Titelbl. zu: Geronimo Gudiel, La Familia de los Girones. Alcala de Henarez. Es stellt das Wappen der Girones dar, durch die Fortitudo und Prudentia emporgehalten. Nach Cean hat er das Bl. im J. 1577 in Holz geschnitten.

s. Cean Bermudez, Dicc.

Lefort.

Arfe. Joseph de Arfe, war nach Palomino Velasco (Vidas. p. 90) ein Bildhauer, gebürtig aus Sevilla, der sich in Rom ausbildete, dann sich in seiner Vaterstadt niederliess und dort 1666 im 63 Lebensjahre starb. Er schreibt ihm in der dortigen Kathedrale die silberne Custodia und die kolossalen Marmorstatuen der Evangelisten und der vier Kirchenväter am Eingang der Kapelle del Sagrario zu. Dagegen behauptet Cean Bermudez (Dicc. I. 46), dass nach zuverlässigen Dokumenten die erstere von Juan de Segura, die letzteren dagegen von Josef de Arce seien, und vermutet daher eine Verwechselung mit dem letzteren, so dass Joseph de Arfe vielleicht gar nicht existirt.

U.

Arfian. Antonio Arfian, spanischer Maler, lebte zu Sevilla in der Vorstadt Triana in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. Nach Cean Bermudez hätte A., gleich Esteban Murillo ein Jahrh. später, zuerst Bilder, Beilast für die Schiffsangestellten, die damit frei handeln durften, gemalt, Cuadros de Feria, nach dem Ausdruck zu Sevilla, wo man damit einen wichtigen Handel mit dem spanischen Amerika trieb. Bei diesem Geschäft haben sich gewiss nicht lauter Meister gebildet, aber manche besser Begabte erwarben sich dadurch eine geübte Hand und Leichtigkeit der Erfindung: für die Feria musste man rasch und so gut als möglich arbeiten, denn die Bezalung, der Erfolg hingen davon ab. Zu diesen Begabteren gehörte Arfian; er ging als tüchtiger Praktiker und geschickter Kolorist daraus hervor. Der Künstler verstand sich besonders gut auf die Malerei auf Sargas, eine Art ungebleichten Zeuges, worauf die Sevillaner mit Wasser- oder Leimfarben grosse historische oder religiöse Vorwürfe malten. Diese Sargas dienten zur Verhüllung des Altars während der Charwoche; auch verwandte man sie wie Tapeten zur Mauerbekleidung herrschaftlicher Wohnungen. Als Luis de Vargas um 1550 aus Italien nach Sevilla zurückkam, trat A. wahrscheinlich als Gehülfe in dessen Atelier; Vargas lehrte ihn nun die Oelmalerei, die dazumal vielen Künstlern in Andalusien wenig oder schlecht geläufig war. Der Ruhm des Lehrers, eines der besten Sevillaner Maler, verbreitete sich ohne Zweifel bald auf seinen Schüler, denn Arfian übernahm bald selbst die Leitung wichtiger Arbeiten. Im J. 1554 malte er nebst seinem Mitschüler Antonio Ruiz das Altarblatt für den Hochaltar zu Sevilla und im J. 1587 schmückte er die Magdalenenkirche mit Darstellungen aus der St. Georgslegende. Bei diesem letzten Werke half ihm sein Sohn Alonso, dessen Namen die spanischen Biographen nur bei Gelegenheit dieser Arbeit erwähnen. Es herrschte damals in Andalusien ein Kunstzweig, ausschliesslich den Malern vorbehalten, nämlich die Bildwerke und Reliefs, welche die Bildhauer für die Kirchen verfertigten, mit den natürlichen Farben auszumalen, was man estofado nannte. In dieser Kunst zeichnete sich nach Pacheco, der selbst ein berühmter Estofador war, Arfian aus und fügte ihr neue Wirkungen hinzu. Nach Luis de Vargas war, zufolge Cean Bermudez, Arfian der beste Freskomaler; sein

Stil erinnerte an die beiden Italiener Julio und Alexandro, die zu Ubeda und Granada von 1525—30 thätig waren, und deren Schüler er in seinen jungen Jahren gewesen sein konnte. Kein spanischer Schriftsteller hat das Geburts- oder Todesjahr Arfian's angegeben.

s. Pacheco, Arte de la Pintura, Sevilla 1649. — Cean Bermudez, Dicc.

Lefort.

Arfwedson. Carl Arfwedson, in Stockholm, radirte als Dilettant drei Landschaften, die gut aufgefasst, aber ungenügend in Licht- und Schattenvertheilung sind. Er starb 1861 über 80 Jahre alt.

1) Landschaft mit Müle. Seiner Mutter Charlotte gewidmet. Fol.
2) Landschaft mit Hütten. Seinem Vater Charles gewidmet. Fol.
3) Landschaft mit einer Brücke mit zwei Bögen. An A. A., des Künstlers Oheim, gewidmet. Fol.

Alle drei Bll., die sehr selten sind, befinden sich in der Sammlung der k. Bibliothek zu Stockholm.

L. Dietrichson und C. Eichhorn.

Arfwidson, s. **Arvidsson.**

Argand. Jacques Antoine Argand, Modelleur, geb. zu Genf 1733, † daselbst 1783, ein künstlerischer Kopf, der allerlei Schmuck mit vielem Geschmack verfertigte. Von seiner Erfindung war auch ein in gebrannter Erde gefertigtes Denkmal auf Jean Jacques Rousseau, eine Bildsäule mit allegorischen Figuren, das Argand in seinem Garten aufgestellt hatte. Es wurde zu Paris in Kupfer gestochen.

s. Lotz, Nekrol. denkwürdiger Schweizer. p. 24. — Füssli, Neue Zusätze.

W. Schmidt.

Argelati. Antonio Bartolomeo Argelati, Radirer um 1700, vermutlich verwandt mit Francesco Argellati, Maler zu Bologna, der in Zani's Verzeichniss mit dem Datum 1747 erscheint. Ottley, Notices, beschreibt die folgende Radirung, die sehr kräftig ausgeführt sei und viel von dem Stile der Bolognesischen Schule am Ende des 17. Jahrh. habe; sie sei unverkennbar das Werk eines Malers.

Allegorie auf die Einkleidung eines Fräuleins Brigitta Boccaferri als Nonne, mit Widmung an ihren Vater. Im Himmel links sind verschiedene kleine Engel, die fromme Inschriften tragen. Im Vorgrund bemerkt man Abraham knieend, seinen Sohn Isaak und die junge Dame, welche emporschauend die himmlische Erscheinung zu bewundern scheint. Links im Grunde ein Tempel, rechts ein Felsen. Professando Solennamente etc. Sig^ra^. Brigita Boccaferri, folgt eine Abschrift der Verse »Jo viddi allor« etc. von Carlantonio Bedori, zuletzt die Widmung: All' Illmo. Sig^r^. Camillo Boccaferri. Antonio Bartol^o^. Argelati D. D. D. Ziemlich in der Mitte unten befindet sich ein sonderbares Monogr., das Ottley für das Argelati's hält, gefolgt von dem Buchstaben f. und 1700. gr. qu. Fol.

W. Schmidt.

Argelius. Argelius, Architekt, schrieb über die korinthische Ordnung und über den ionischen Tempel des Asklepion's zu Tralles, den er selbst erbaut haben soll. Wie einige andere theoretisirende Architekten um die Zeit Alexander's erklärte er sich gegen die Anwendung des dorischen Stils für Tempelbauten: Vitruv IV. 3. 1; VII. praef. 12. Uebrigens ist die Schreibung des Namens nicht sicher und von Rose, dem neuesten Herausgeber des Vitruv, in Arcesius verändert worden.

Brunn.

Argens. Boyer d'Argens s. **Boyer.**

Argent. A. L. d'Argent, Kupferstecher und Emailleur, wird bereits 1798 als Hofkupferstecher zu Stuttgart erwähnt. Im J. 1812 sah man von ihm nach dem Tübinger Morgenblatt von 1812 p. 539 auf der Kunstausstellung zu Stuttgart im J. 1812 »schöne« Emailgemälde. Als Kupferstecher indessen war er unbedeutend, was auch für seine Emaillen wenig Vertrauen erweckt.

Von ihm gestochen:

1) L'Entrée du Roi et de la Famille royale à Paris, le 6me octobre 1789. Nach eigner Erfindung. qu. Fol.
2) Christoph, Herzog von Würtemberg. 1515—1568. Hüftbild. aetat. 26. Fol.
3) Ed. Jenner, Arzt, Einführer der Kuhpockenimpfung. 1749—1823. Hüftb. 8.
4) Chr. Fr. D. Schubert. Nach Oellenhainz. Punktirt. 8.
5) Ou peut on être mieux qu'au sein de sa famille? Interieur. s. Defer, Catal. général. I. I. 107.
6) Die Schöne bei ihrem Tagebuche. H(etsch) p. Punktirt. Fol.
7) Kleine Gebirgslandschaft mit Wasserfällen. Nach Adolf Friedr. Harper. qu. 8.
8) Ehrengedächtniss von dem regierenden Herzog Ludwig Eugen zu Würtemberg seinem Regiments-Vorfahrer Herzog Karl errichtet zu Ludwigsburg den 20. Febr. 1794. Nach Fischer. gr. Fol.
9) Allegorie auf die Künste und Wissenschaften, welche in der Rheinpfalz unter Karl Theodor geblüht haben. Nach Karl Pitz. Imp. qu. Fol.

Lieferte auch sonst noch für Buchhändler vielerlei, was seiner Mittelmässigkeit halber nicht verdient, eigens aufgeführt zu werden.

s. Füssli, Neue Zusätze.

W. Schmidt u. W. Engelmann.

Argent. Michel d'Argent, Historien- und Miniaturmaler, getauft zu Lüttich den 1. Aug. 1751, studirte um 1772 auf der Antwerpener Akademie. Im Mai 1775 reiste er nach Rom und kam erst 1781 zurück. Am 24. Juli 1787 heiratete er in Lüttich Maria Jeanne Donnay. Drei Jahre später findet man ihn zu Brüssel, wo er noch 1814 lebte. Er starb zu Lüttich den 28. Juli 1824. A. zeichnete Dargent.

Marie Josèphe d'Argent, seine älteste Tochter, geb. zu Lüttich den 29. Juli 1789, malte gleichfalls Miniaturbildnisse und stellte im J. 1812

zu Gent, im J. 1813 zu Brüssel Bilder aus, die damals gelobt wurden. Die Kataloge nennen sie mit Vornamen Josephine und Schülerin ihres Vaters und des Malers Alex. de la Tour. Sie starb zu Ukkel bei Brüssel am 10. Mai 1863. Verheiratet war sie mit dem Artillerieoberst C. A. J. Hebbelinck gewesen.

Eine andere Schülerin Michel's im selben Fache ist Flora de Maleingreau d'Hembise.

s. J. B. van der Straelen, Jaerboek der Gilde van Sint-Lucas. 1855. p. 305. — Hommage du Salon de la ville de Gand. 1812. p. 3.

Alex. Pinchart.

Argenta. Bartolomé Argenta war 1325 Baumeister der Kathedrale von Gerona; man meint, dass er den Bau bis zur Vollendung des Chors im J. 1346 geleitet habe. (s. Street, gothic architecture in Spain. p. 319.) Weder Llaguno, noch Villanueva kennen diesen Namen, was aber allerdings die Unrichtigkeit der Angabe nicht beweist.

U.

Argenta. Jacopo Argenta, Maler aus Ferrara in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh., hatte den Titel eines Malers von Emanuel Philibert, Herzog von Savoyen. Sein Name findet sich in den Rechnungen aus der Zeit dieses Regenten. Zwei ihm zugeschriebene Bildnisse desselben, mässig in der Zeichnung und sehr grau im Ton, sind in der Pinakothek zu Turin.

s. Lanzi, Storia pittorica. 1822. V. 302. — Nouvelle Biographie générale.

Alex. Pinchart.

Argentarius, s. **Julianus.**

Argenti. Giosué (Josua) Argenti, Bildhauer, geb. zu Viggiù, in der Provinz Como, 19. Febr. 1819. Mit 12 Jahren fing er in seiner Vaterstadt an zu zeichnen und den Marmor zu bearbeiten; mit 15 Jahren begab er sich nach Mailand, wo er sich seinen Lebensunterhalt damit erwarb, dass er den Marmor in verschiedenen Ateliers zurichtete. Mit 17 Jahren an die Akademie der Brera zugelassen, widmete er 3 Stunden des Tages dem Studium, um die anderen zur Erhaltung seiner Existenz auf frühere Weise zu verwenden. Unermüdet studirend trug er verschiedene Schulprämien davon; im J. 1856 ging er im Konkurs für die Pension einer Studienreise nach Rom als Sieger hervor. In Rom blieb er 6 Jahre. Nach Mailand zurückgekehrt, wohin ihm ein guter Künstlerruf voranging, und wo seine jährlich dahin abgeschickten Kunstproben sehr belobt wurden, begann er seine künstlerische Laufbahn. Seine Richtung ist naturalistisch, die Behandlung der Form sorgfältig. — Bei verschiedenen grösseren Ausstellungen erhielt er Preise.

Unter den vielen von ihm ausgeführten und belobten Werken sind folgende erwähnungswerth: 1) Die Wolfahrt (la salute), Gruppe von 5 Figuren. — 2) Die christliche Martyrin. — 3) Der Unschuld Traum. — 4) Die Badende. — 5) Eva nach der Sünde. — 6) Die Bescheidenheit (Büste). — 7) Die Hoffnung (Büste). — 8) Graf Cavour (Büste).

»Die christliche Martyrin« hat er viermal gemacht, einmal ist sie im Besitz des Königs von Italien, dann des Grafen Castelbarco in Mailand, des H. O. Hebert in Neu-Orleans, endlich eine vom Kaiser von Oesterreich erworben und dem verstorbenen König von Baiern verehrt. »Der Unschuld Traum« ist im Besitz des Königs von Italien; Wiederholungen davon sind in Dublin, bei James Young in Glasgow, Maria Beddington in London und Humpelmayr in München. Die »Eva nach der Sünde« besitzt Williams Smith in Dublin, die »Badende« der Herzog von Modrone in Mailand.

Nach ihm gestochen:

La Martire cristiana (s. oben No. 2). Gest. von Aurelio Alfieri. 1855. 8.

Nach Mittheilungen des Künstlers.

Cavallucci.

Argentieri. Daniele Argentieri aus Turin malte um 1570 in Rom. Er war Grotteskenmaler und ein Schüler des Jacopo de' Groteschi.

s. Füssli, Künstlerlexikon.

Jansen.

Argentini. Meister Bastiano Argentini, Goldschmid in Siena, lieferte um 1590 verschiedene Arbeiten in Silber und Bronze für den Dom. Milanesi hält ihn für eine Person mit Bastiano di Bastiano (s. den Art. Bastiano).

s. Milanesi, Documenti Senesi. III. 270.

U.

Argenville, s. **Dezallier** d'Argenville.

Argillière, s. **Largillière.**

Argnani. F. Argnani, italienischer Kupferstecher, arbeitete um 1841 zu Florenz.

1) Pier de' Medici il Gottoso. Nach Agnolo Bronzino. 4. s. Lexikon. I. 503. No. 25.
2) Ignoto. Brustbild eines Unbekannten. Nach Giovanni Bellini. 4.

Beide Bll. in L. Bardi's Imperiale e Reale Galleria Pitti. 1842.

s. Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Arguello. Rodrigo de Arguello, Baumeister, wurde von der Stadt Alcazar de S. Juan in der Mancha 1587 mit dem Bau der Pfarrkirche Sta Quiteria beauftragt. Was früher Juan de Oza und seine Gehülfen gebaut hatten, sollte er abreissen. Doch vollendete er den Bau nicht, denn 1593 wurde die Ausführung dem Andres de Astian mit der Weisung übergeben, sich in Allem nach den Plänen des Herrera zu richten.

s. Llaguno y Amirola, Noticias. II. 137.

U.

Arguello. Juan Bautista Arguello, spanischer Maler zu Sevilla am Ende des 16. Jahrh. Nach einem Dokument in den Ar-

chiven des Domkapitels war er im J. 1594 mit der Restauration des »Monumento« beauftragt, einer grossartigen in Oel- oder Wasserfarbe gemalten Konstruktion von Gerüsten und Leinwand, die in dem Dom während der Charwoche aufgerichtet zu werden pflegt.

s. Cean Bermudez, Dicc.

Lefort.

Argumosa. Natalia de Argumosa, spanische Kupferstecherin zu Anfang des 19. Jahrh., von deren Lebensverhältnissen wir nichts erfahren konnten. Nach der Unterschrift des Kupferstichs ist sie in jungen Jahren gestorben.

Wir kennen von ihr nur folgenden Kupferstich:

Hl. Magdalena, kniend und betend. Murillo lo pinto. Copiada de la de Morghen. Darunter: Ultima obra de grabado de la Señorita Dª. Natalia de Argumosa, que dejó sin concluir á su fallecimiento á la edad de 23 años. Fol.

Wessely.

Argunow. Zwei russische Maler, ursprünglich Leibeigene des Grafen Scheremetew.

Iwan Argunow, Porträtmaler, erlernte seine Kunst unter der Leitung ausländischer Meister. Um die Mitte des 18. Jahrh. genoss er zu St. Petersburg eines nicht unbedeutenden Rufes. Auf Befehl der Kaiserin Elisabeth wurden die Hofsänger Lossenko (später berühmter Maler), Golowatschewski und Ssablukow ihm in die Lehre gegeben. Das öffentliche Museum in Moskau besitzt eine Kleopatra (Brustbild) von der Hand Argunow's, ein Gemälde, das die Fehler seiner Zeit an sich trägt: eine matte, sentimentale Darstellung ohne Kraft und Lebenswahrheit; die Farbe erinnert in ihrer Blässe an Pastellmalerei. Ferner stammen von Argunow: ein Porträt des Grafen Peter Scheremetew, so wie das des Feldmarschalls Boris Petrowitsch Scheremetew und seiner Gemalin Anna Petrowna (alle drei gestochen von Peter Antipjew), und ein Porträt des Fürsten Michael Golizin (gestochen von Antonius Radigues).

Nikita Argunow, Sohn und Schüler des vorigen, reiste mit dem Grafen Nikolai Borissowitsch Scheremetew ins Ausland und machte dort Kunststudien. In dem ersten Viertel unseres Jahrh. galt er in Moskau für einen guten Porträtmaler. Die St. Pet. Akademie der Künste machte ihn im J. 1818 für das daselbst befindliche Porträt des Senators Runitsch zu ihrem Mitgliede. Seine Malart ist nicht frei von Manier.

s. Энц. сл. (Encycl. Wörterbuch) St. Petersb. 1862. V. 264. — Андреевъ. Живопись и живописцы (Andrejew, Malerei und Maler) St. Petersb. 1857. pp. 485. 492. — Худ. газета. (Kunstzeitung) 1838. p. 471. — Ровинскій, Русск. грав. (Rowinski, Russ. Graveure) Moskau. 1870. p. 273. — Сборн. матер. д. ист. И. акад. худ, ред. П. Петровъ (Mater. zur Geschichte der Kais. Akademie der Künste, redig. von P. Petrow). St. Petersb. 1865. II. 77. 120. 123.

Ed. Dobbert.

Nach Iwan Argunow gestochen:

1) Graf Peter Scheremetew. Gest. von P. Antipjew.
2) Kopie davon als Büste.
3) Feldmarschall Boris Petrowitsch Scheremetew. Gest. von Demselben.
4) Anna Petrowna, Gemalin des Vorigen. Gest. von Demselben.
5) Fürst Michael Golizin. A. Radigues sculp. 1774.

W. Schmidt.

Arhardt. Johann Jakob Arhardt, Baumeister zu Strassburg, erbaute mit Andr. Kermann seit 1636 das alte Spitalbollwerk daselbst. Um 1663 wird er Stadt-Baumeister und Ingenieur genannt. A. verstand sich auch auf landschaftliches Zeichnen, wie die drei übrigens sehr mittelmässigen Federzeichnungen von ihm im Kupferstichkabinet der Universität Göttingen beweisen. 1) Petersthaler Saurbronn oder Welschbad. Arh: fec: Aº 57 d. 10t. Julj ausgearbeith mit fleiss in Aº 1669. 2) Fünf Orte in einer Landschaft sind mit Namen bezeichnet, darunter: Schlettstatt. Johann Jacob Arhardt ad vivum delineavit. Anno 1643. 3) Badenweiler. Arhardt fecit. Ausserdem befinden sich auf der Göttinger Universitätsbibliothek ein Band Briefe und anderes Schriftliches von Arhardt, darunter Entwürfe von allerlei Maschinen, ferner ein Band mit Beschreibungen und Zeichnungen vom Strassburger Münster und einigen anderen Kirchen, wahrscheinlich Vorbereitungen zu einer beabsichtigten Schrift über das Münster, wie eine geschriebene Widmung vermuten lässt; endlich in einem »Memento mori« bezeichneten Band, worin u. A. ein Todtentanz, Federzeichnung mit Sepia von D. Lindmeyer, 12 getuschte Abbildungen eines Todtenkopfes in verschiedenen Lagen, von einem Körper, der am 30. April 1661 bei Anlegung eines Ravelins ausgegraben wurde, wie auf einer Schrift darauf zu lesen ist. Bezeichnet: Von Joh. Jacob Arhardt Ingenieur; sonst steht noch unter jedem Kopf ein Datum vom 30. April bis 18. Mai 1661. Risse vom Strassburger Münster befanden sich von ihm in der im J. 1870 abgebrannten Strassburger Bibliothek.

Nach ihm gestochen:

1) Titelbl. zu Caspari Bitschii ICti. et Profess. publ. Commentarius in Consuetudines Feudorum; herausgeg. von J. M. Bitschius. Argentor. 1673. 4. Bez.: Arhardt inv: et fecit.

Dies gestochene (nicht radirte, wie Füssli sagt) Bl. ist in der Manier von Peter Aubry ausgeführt; es ist ganz erbärmlich. Den Arhardt selbst als Stecher dafür verantwortlich zu machen, ist so lange bedenklich, als er sonst nicht als eigentlicher Stecher nachzuweisen, und auch ein anderer des Namens nicht bekannt ist. Dass das »fecit« nicht unbedingt die Arbeit des Stechers

selbst bezeichnet, beweist das folgende Bl. Es dürfte heissen: Er erdachte und führte (zeichnete) es aus.

2) Monumentum Legionis VIII. Augustæ. quod inventum est Argentorati sub terra defossum Anno Christi MDCLXIII die. 2. Septembris. pag 91. Arhardt fecit. Petter Aubry sculp. kl. qu. Fol. In: B. Bebelius, Antiquitates Germaniae primae & in hac Argentoratensis Ecclesiae evangelicae etc. Argent. 1669. 4.

3) Kopie hiervon in Schöpflin's Alsatia illustrata. I. 509.

4) Allegor. Titelbl. zu der Luther-Bibel. Basel 1665. Fol. Gest von P. Aubry.

s. J. A. Silbermann, Local-Geschichte von Strassburg. 1775. Fol. p. 4. 124. — Füssli, Neue Zusätze.

Mittheilungen von Fr. W. Unger.

W. Schmidt.

Arhus, s. **Aarhus.**

Ariaensz. Joan Ariaensz, Maler von Leiden. Van Mander spricht von ihm in einem Anhang zu seinem Schilderboek von 1604: »Ich hätte noch unter den kunstreichen Malern erwähnen sollen Joan Ariaensz von Leiden, der sehr geistreich ist in der Landschaft und anderen Gebieten der Kunst, und sich besonders gut auf das Anbringen hübscher Gebäulichkeiten versteht. Er hat viele Lande besucht, hält sich nun zu Leiden auf, ein Mann in den besten Jahren.« Ich vermute, dass Jan Arents derselbe Künstler ist. (s. diesen).

s. Kramm, De Levens en Werken.

W. Schmidt.

Arian. Marco Arian, meiselte im J. 1349 einen Brunnen, der bei S. Sebastiano in Venedig steht und folgende Bezeichnung trägt: Marco Arian . . . . j . . p . . ra (Tajapietra).

s. Selvatico e Lazari, Guida. p. 219. — Mothes, Geschichte der Baukunst u. s. w. Venedig's. I. 180. 186.

Jansen.

Arias. Lope Arias, Baumeister in Zamora, erhielt 1372 von Enrique II. Befehl, den Alcázar von Ciudad-Rodrigo zu bauen, dessen sieben Thore schon seit der Zeit Ferdinand's II. von Leon († 1188) mit Wällen und Alcázar befestigt waren. Der Bau des jetzigen Alcázar oder Forts begann laut Inschrift 1410.

s. Llaguno y Amirola, Noticias. I. 67.

U.

Arias Fernandez. Antonio Arias Fernandez, Maler, geb. zu Madrid um 1620, † daselbst 1684, lernte bei Pedro de las Cuevas, der weniger durch seine Werke als seine ausgezeichneten Schüler bekannt ist. Im Alter von 14 Jahren war A. ein Wunder: er komponirte und führte die Hochaltartafeln des Klosters der unbeschuhten Karmeliter zu Toledo aus. Und fern davon, dass diese erstaunliche Frühreife — ein Wunder für seine Zeitgenossen — den jungen Antonio eingebildet machte, er fuhr in seinen Studien mit verdoppeltem Fleisse fort, so dass er bereits 25 Jahre alt mit Recht zu den besten Künstlern der Madrider Schule gerechnet wurde. Als solcher ward er vom Grafen Olivarez ausgezeichnet und beauftragt, nach alten Originalen eine Folge der Könige und Königinnen Spaniens zu malen, die im grossen Komödiensale des alten Madrider Schlosses ihre Aufstellung fanden. Unter diesen Gemälden, jedes mit zwei Bildnissen, bezeichnet Palomino als die besten: Alfons VI. und seine Mutter Donna Urraca von Kastilien und den Kaiser Karl V. nebst seinem Sohne Philipp II.

Im J. 1657 verfertigte Arias für das Mutterkloster San Felipe el Real zu Madrid elf dem Leiden Christi entlehnte Vorstellungen, wofür er 800 Dukaten erhielt. Für die Kirche San Gines malte er um die gleiche Zeit ein grosses Bild, Taufe Christi, das sich am Baptisterium befindet.

Das Museum zu Madrid besitzt von Antonio unter No. 242 Jesus unter den Pharisäern und das Nationalmuseum des Fomento eine hl. Jungfrau das Christkind säugend, mit der Bezeichn.: Antonio Arias 165.. Diese beiden Werke mit ihrem harmonischen und kräftigen Kolorit, ihrer tüchtigen Zeichnung und ihrer energischen Charakteristik können als seine besten Arbeiten betrachtet werden. Es wird unglaublich erscheinen, sagt Cean, dass Arias, der berühmte Künstler, ein Mann von mannigfacher Bildung und von untadelhaftem Betragen, zugleich Verfasser einiger leichter, geachteter Dichtungen, elend in einem Spital gestorben sei! Aber Arias hatte trotz seiner glänzenden Künstlerlaufbahn keine Gunst vom Hofe genossen, und darin mag man vielleicht die Ursache seiner Vergessenheit und Not finden, worüber sich Cean Bermudez beklagt.

Eine der Töchter Antonio's, seine Schülerin, hatte einen gewissen Ruf in Bildnissen.

Nach ihm lithographirt:

Christus und die Pharisäer. Der Zinsgroschen. Nach dem Bilde im k. Museum zu Madrid lith. von G. Sensi. In Madrazo's Coleccion litographica de Cuadros del Rey de España etc. Madrid 1826 —1832. Fol.

s. Palomino y Velasco, Vidas de los Pintores. — Cean Bermudez, Dicc.

Lefort.

Arias. Josef Arias, Bildhauer, geb. 1743 zu Madrid, war Schüler des Juan Pascual de Mena und der Akademie von S. Fernando, von der er 1766 den ersten Preis der zweiten Klasse und in Folge davon eine Pension, dann 1769 den ersten Preis der ersten Klasse erhielt und 1782 als Ehrenmitglied aufgenommen wurde. Er ging darauf nach Mexiko als Direktor der neu errichteten Akademie S. Carlos und starb dort 1788.

s. Cean Bermudez, Dicc.

U.

Arichall. Francis Arichall, geb. 1772 zu Portsmouth in England, lernte erst die Kunst zu seinem Vergnügen, bildete sich aber dann in London förmlich aus. Er kam 1786 nach Hamburg, wo er Bildnisse in Miniatur, Pastell und Silberstift malte. Dort lebte er wahrscheinlich noch 1794. Wenn das folgende nach »Arichal« gestochene Bildniss, wie kaum zu zweifeln, nach unserem Künstler ist, so ist er auch in Hannover gewesen.

Nach ihm gestochen:

Dr. Lebr. F. B. Lentin, Leibmedicus zu Hannover 1736—1804. Gest. von Laurentz. 8. Berlin.

s. Hamburger Künstlernachrichten. p. 3. — Füssli, Neue Zusätze. — Hamburger Künstlerlexikon.

W. Schmidt.

Aridikes. Aridikes, Maler aus Korinth. Unter den unkritischen Angaben des Plinius (35, 15) über die Anfänge der Malerei findet sich auch die Notiz, dass Aridikes von Korinth und Telephanes von Sikyon zu den ersten gehören, welche die linearis pictura noch ganz ohne Farbe ausübten, doch so, dass sie zu dem äusseren Umriss (Schattenriss) schon innere Linien hinzufügten. Die Namen sind vielleicht historisch und nur nachträglich in eine systematische Entwickelungsreihe hineingezwängt.

Brunn.

Ariense. Alessio Ariense, Baumeister zu Bergamo, seiner Zeit von Ruf, wurde von Lodovico Moro, Herzog von Mailand, im J. 1490 (nicht 1400, wie es bei Füssli, Neue Zusätze, heisst) berufen, um sein Gutachten wegen der Erhöhung der Kuppel des Mailänder Domes abzugeben. Da Alessio aber, mit der Korrektur des Brentaflusses beschäftigt, das Werk nicht untersuchen konnte, so verschob er das Gutachten. — Es findet sich sonst unseres Wissens keine Erwähnung des Künstlers.

Eines Oliviero Ariense, Baumeisters zu Rom um 1550, und seines Sohnes Alberto, erwähnt Zani ohne weitere Angabe. Ob diese mit Alessio in Beziehung standen, wissen wir nicht.

s. Cicognara, Storia della Scultura. I. 226 (die Notiz bei Boni ist von dieser Stelle abgeschrieben). — Zani, Encicl.

W. Schmidt.

Arienti. Carlo Arienti, Maler und Radirer von Mailand, geb. um 1800. Er gab um 1822 mehrere Hefte mit 24 radirten, kolorirten Bll. in Hogarth's satirischem Geschmacke heraus, eine Gattung, welche, nach der Besprechung im Tübinger Kunstbl. (1822, p. 7) in Italien erst im Entstehen war. Er fand indessen keinen Beifall und wandte sich einer ernstern Gattung zu. Zu gleicher Zeit waren angeblich von »Arinti« in Mailand zwei Aquatintabll., eine Vestalin in's Grab steigend und die Obsequien des Balletmeisters Vigano zu sehen; in der gleichen Rezension, p. 10, werden ihnen Erfindung, Grazie und Korrektheit abgesprochen. Es ist leicht möglich, dass Arinti und Arienti bloss durch einen Irrthum zu zwei verschiedenen Personen gemacht wurden. Auf der Mailänder Kunstausstellung vom J. 1824 war von Arienti zu sehen: Orest, der sich seiner Schwester Elektra zu erkennen geben will, aber von Pylades zurückgehalten wird, drei lebensgrosse Figuren. Dies Bild vergütet seine Zeichnungsfehler auch nicht einmal durch die Farbe, heisst es im Kunstbl. von 1825 (p. 255). Auf der Mailänder Ausstellung von 1829 war eine hl. Magdalena in Lebensgrösse. 1830 befand sich der Künstler in Rom. Auf der Mailänder Ausstellung von 1837 befand sich eine Szene aus der Verschwörung der Pazzi. (Kunstbl. 1837. p. 236.) In Brüssel stellte er 1839 aus. Im J. 1851 war er Preisrichter und kommt noch 1855 vor. Vielleicht ist er noch am Leben.

W. Schmidt.

Arighi. Alessandro Arighi, Holzbildschnitzer aus Cremona, lebte um die Mitte des 17. Jahrh. Nach Grasselli war er wahrscheinlich ein Schüler des Gabriele Capra. Er verfertigte für die Kathedrale seiner Vaterstadt ein Altarwerk, theils Bas-, theils Hautrelief, das sich noch in einem Seitenschiffe befindet. Er stellte hier den hl. Abt Eusebius dar, wie er mehrere Todte durch ein Wunder wieder lebendig macht. Ein Werk von Arighi's Hand ist auch das geschnitzte Pult derselben Kirche; Carlo Natali lieferte die Zeichnung dazu. Seinem berühmten Zeitgenossen Bertesi versuchte Arighi in seinen Leistungen vergebens gleichzukommen.

s. Grasselli, Abecedario biografico. — Bartoli, Notizia delle pitture etc. II. 135. — Zaist, Notizie istoriche etc. II. 97. — Panni, Distinto Rapporto etc. p. 26.

Jansen.

Arighi. Francesco Arighi, Ziseleur und Giesser, verfertigte 1727 für 1000 römische Scudi das Tabernakel der Abtei Monte Cassino nach den Zeichnungen des Baumeisters Antonio Canevaro. Der Vertrag dazu war in Rom, seinem Aufenthaltsorte, zwischen ihm und dem Abt Serafino Tanzi geschlossen worden. Antonio Arighi, sein Sohn, fügte gleichfalls seinen Namen bei. Das Tabernakel sollte in der Art desjenigen gehalten sein, das sich damals auf dem Hochaltar der den Jesuiten gehörigen St. Andreaskirche befand. Es war ein wahrhaftes Monument, das auf den Altar einer Seitenkapelle gesetzt wurde. Der Kontrakt bestimmte, dass es gänzlich aus vergoldetem Kupfer mit Theilen in hartem Stein bestehen sollte, dazu noch mit allerlei kostbaren Steinen verziert. Aussen brachte A. sechs Statuetten an, durch kannellirte Säulen von einander getrennt; das Modell dazu hatte er auf eigene Kosten ausführen lassen müssen.

s. Caravita, I Codici e le Arti a Monte Cassino. III. 445—449.

Alex. Pinchart.

Arighini. Giuseppe Arighini, Maler und Baumeister aus Brescia am Ende des 17. Jahrh., stand im Dienste des Herzogs von Braunschweig, der ihn Italien, Frankreich und Deutschland bereisen liess, damit er die Einrichtung und Ausschmückung von Theatern genau erforschte.

s. Orlandi, Abecedario nach Cozzando, Ristretto dell' istoria Bresciana, Brescia 1694. p. 130. — Cristiani, Della vita di Gambara schreibt Orlandi aus, aber zitirt ausser Cozzando noch Fuga, Supplemento agli elogi de trecento uomini etc. 1776. p. 521.

Jansen.

Arigoni. Francesco Arigoni, Maler, erscheint 1628 in der Malerrolle von Padua. Von seiner Hand ist ein S. Antonio von Padua, der sich in der Kirche S. Felice e Fortunato zu Vicenza befindet und mit dem Namen des Künstlers bezeichnet ist.

s. Arnaldi, Descrizione di Vicenza. I. 40. — Moschini, Origine e Vicende etc. in Padova. p. 93.

Jansen.

Arigoni. Giuseppe Arigoni. In der Beschreibung der Galerie von Wilton-House in England kommt ein Gemälde vor: »Jupiter, Cupido und Psyche von Giuseppe Arigoni. Cupido beklagt sich bei Jupiter, dass Psyche ihn hätte tödten wollen. Auf Kupfer«. Sonst unbekannter Meister, wenn der Name richtig gegeben war.

s. Aedes Pembrokianae, A new account of the Statues, Pictures etc. in Wilton-House. 10. Ausg. 1784. p. 56.

W. Schmidt.

Ariguzzi. Arduino di Domenico degli Ariguzzi, Architekt, machte 1514 in Bologna das Modell von S. Petronio, das noch gegenwärtig vorhanden ist. In einem interessanten Briefe bekämpft er energisch die Anklagen und das zudringliche Besserwissen des Dilettantismus. s. übrigens auch den Art. **Arduino.**

s. Gaye, Carteggio. II. 140. — Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien. pp. 31. 84. — Bianconi, Guida per la città di Bologna. 1845. pp. 91. 104. — Kunstblatt. 1841 p. 122.

Jansen.

Arijaensz. Piert Arijaensz, s. Pieter **Aertsen.**

Ariminese, s. Bartol. **Coda.**

Arimini. Arimini stach nach Füssli (Neue Zusätze) mittelmässige Pferdestücke zu: Regole de' Cavalli, descr. dal Conte F. Bonsi. Rimini 1751. gr. 4.

W. Schmidt.

Arimino. Johannes de Arimino, s. **Johannes.**

Ariminus. Johannes Ariminus, s. **Johannes.**

Arimnes. Arimnes, Maler aus alter griechischer Zeit. Doch fragt es sich, ob in der sehr verderbten Stelle bei Varro, de lingua latina IX. 6, 12, nicht ein bekannterer Name (Aristomenes?) herzustellen sei.

Brunn.

Arimondo. Giuseppe Arimondo, mit dem Ordensnamen Fra Andrea da Treviso, deshalb auch wol Andrea Arimondo genannt, war Johanniter und Inhaber einer Kommende in Treviso, und gab 1542 der dortigen Kirche S. Martino als Patron und, wie eine Inschrift ausdrücklich hinzufügt, als Architekt eine neue Gestalt, nachdem dieselbe von den Mönchen von S. Zeno in den Besitz des Johanniter-Ordens übergegangen war. Die Inschrift lautet: Haec fabbrica MDXLII prima Martii facta fuit Patrono et architecto D. Andrea v. equiti Hierosolymitano. Die Eleganz der Fassade und die innere Zweckmässigkeit werden gerühmt.

s. Federici, Memorie Trevig. II. 29. — Zani, Encicl. I. II. 196. — Ricci, Architettura d'Italia. III. 336. 349.

C.

Arinti, s. **Arienti.**

Arip. Iwan Arip (?), Goldarbeiter des 15. Jahrh. zu Nowgorod, verfertigte im J. 1436 ein Kirchengefäss für geweihtes Brot, — eine sogen. Artos-Panagia, — das sich in der Schatzkammer der Sophienkathedrale zu Nowgorod befindet. Es ist ein vergoldetes Silbergerät, das aus einem Untersatze und einem Deckel besteht. Auf dem Deckel befindet sich die Himmelfahrt Christi (Relief) innerhalb eines Kreises, um den eine russische Inschrift läuft, welche besagt, dass die Panagia auf Befehl des Erzbischofs Euphemius während der Regierung des Grossfürsten Wassili Wassiljewitsch etc. im J. 1436 verfertigt worden, der Meister aber sei Iwan Arip (Арипъ). In neuerer Zeit ist behauptet worden, Arip sei nicht der Familienname des Meisters Iwan, sondern bedeute nach einer alten Geheimschrift (тарабарская грамота) »Amen« (Аминь). Wenn auch die Möglichkeit dieser Deutung zugegeben werden muss, da in jener Geheimschrift in der That м statt р und н statt п gelesen werden, und dergleichen Inschriften nicht selten mit dem Worte »Amen« schliessen; so ist doch andererseits darauf aufmerksam zu machen, dass, nach Köppen, der Name Aripow noch im 18. Jahrh. vorkommen soll: ein Goldarbeiter dieses Namens, vielleicht ein Nachkomme unseres Arip (?) hat nach dieser Angabe im J. 1743 eine Bibel verziert. — —

Der Deckelrand unserer Panagia ist mit feinem Gold-Filigran belegt; im Innern des Gefässes sind die Dreieinigkeit und die Mutter Gottes mit dem Christuskinde gravirt; rings um den Fuss des Untersatzes sind Löwen (in Relief) angebracht; auf den Löwen — Engel, die die Schale des Untersatzes halten. Der Stil der Arbeit ver-

räth westeuropäischen Einfluss. War Arip etwa ein deutscher Meister, der zu dem »deutschen Hof«, der Niederlassung der Hansa in Nowgorod, gehörte?

s. Забѣлинъ, мет. произв. въ Р., въ зап. И. арх. о. (Sabelin, Metallarb. in Russl., in den Mem. der Kaiserl. arch. Gesellschaft). St. Petersburg 1853. V. 25 u. 111. — П. Солоавьевъ, Опис. Новг. Соф. Соб. (Ssolowjew, Beschreib. der Nowg. Sophien-Kath.). St. Petersburg 1858. — Арх. Макарій, Арх. опис. ц. др. въ Новг. (Archimandrit Makari, Arch. Beschreibung der kirchl. Alterthümer in Nowgor.). Moskau 1860. II. 151. 208—210. — П. Кеппенъ, Списокъ русск. памятн. (P. Köppen, Verzeichn. russ. Denkmäler. Moskau 1822. p. 84. — Eine treffliche Abbildung der Panagia nebst Text in: Древн. р. гос. (Alterth. des russ. Reichs). Abth. I. No. 55—58.

Ed. Dobbert.

Aripo. Aripo und Adalbert renovirten um 975 auf Befehl des Abts Ramvold oder Ramuald von St. Emmeram zu Regensburg die goldene Evangelienhandschrift, die damals dem Kloster desselben gehörte und jetzt in der k. Hof- und Staatsbibliothek zu München aufbewahrt wird. Dass sich diese Renovirung jedoch nicht auf die mehr überschmierten, als übermalten Miniaturen beziehen kann, mit denen Beringarius (s. diesen) und Liuthardus die Handschrift für Karl den Kahlen geziert hatten, geht aus dem wolerhaltenen Bildniss des Abts Ramvold auf Fol. 1 hervor, das mit grosser Feinheit in Miniatur ausgeführt ist. Man muss vielmehr annehmen, dass dieses Bildniss von einem der beiden Restauratoren herrühre, und es ist möglich, dass die Renovirung nur den kostbaren mit grossen Perlen und Edelsteinen besetzten Einband betroffen hat, dessen in Gold getriebene Reliefs allerdings dem 10. Jahrh. anzugehören scheinen, und von dem Bildwerk der Karolingischen Zeit erheblich verschieden sind.

s. Colomann Sanftl, Diss. in aureum ac pervetustum SS. Evangeliorum codicem ms. monasterii S. Emmerami. Ratisbonae 1786. — Förster, Denkm. der Malerei. IX. 27.

Fr. W. Unger.

Ariram. Ariram, ein Mönch in S. Emmeram zu Regensburg, dessen frühen Tod eine verstümmelte poetische Grabschrift ohne Datum beklagt, worin es heisst: nullus viget ingeniosior illo ... artibus et variis ...

s. Pez, Thesaurus anecdotorum. VI. I. 9.

U.

Ariscola, s. Silvestro dall' **Aquila.**

Arisius. F. Sollicitus Arisius Augustinianus Laudensis faciebat 1607 steht auf einem Gemälde, Anbetung der Marien, in San Giovanni zu Sessa.

s. Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien. II. 150.

U.

Arismendi. Juan de Arismendi, Bildhauer in Cizurquil, Provinz Guipúzcoa, verfertigte 1632 mit Juan Vascardo und Juan de Iralzu mehrere Tabernakel, namentlich das des Hauptaltars für die Pfarrkirche von Fuenmayor in der Landschaft la Rioja bei Burgos, dessen Statuen und Reliefs gelobt werden, ferner das des Hauptaltars in der Pfarrkirche des Fleckens Briones und das U. L. Fr. de los Reyes in dem Flecken de la Guardia. s. den Art. Vascardo.

s. Cean Bermudez, Dicc.

U.

Felipe Arismendi, Bildhauer zu S. Sebastian in Guipúzcoa, ein Sohn oder Enkel des Vorigen, starb 1725 oder 1727 in Folge seiner Launenhaftigkeit arm und verschuldet im Hospital seiner Vaterstadt. Man schreibt ihm viele Werke in Biscaya zu, die sich durch einen unedlen Naturalismus auszeichnen, namentlich zu S. Sebastian in Sta Maria einen Petrus, einen Joseph und mehrere Gruppen aus der Leidensgeschichte Christi, die er 1710 bis 1713 ausführte; in S. Vicente ein Medaillon mit den Seelen im Fegefeuer; in S. Francisco die Statuen des Königs Louis XIV. von Frankreich und der h. Rosa, die zu seinen besten Arbeiten gehören; ferner zu Bilbao in S. Jago die Statuen der Konzeption und der hl. Barbara; in der Pfarrkirche von Pasages vier Statuen am Haupttabernakel, und einen Täufer in der Sakristei, der für sein bestes Werk gilt; in der zu Placencia einen Christus und in der zu Toloso einen hl. Ignaz von Loyola und ein Relief mit den Seelen im Fegefeuer.

s. Cean Bermudez, Dicc.

Fr. W. Unger.

Aristandros. Aristandros, Bildhauer aus Paros. An den mit Figuren geschmückten Dreifüssen, welche die Spartaner wegen des Sieges bei Aegospotamoi (Ol. 93, 4) nach Amyklae weihten, machte er die Gestalt einer spartanischen Frau mit einer Leier: Paus. III. 18, 7. — Ausserdem findet sich der Name eines Aristandros, Sohnes des Skopas, nochmals auf der Basis einer von Agasias gearbeiteten Ehrenstatue in Delos, etwa aus der 160. Olympiade: Corp. inscr. gr. 2285^{b}. Doch scheint dieser zweite Aristandros nur mit der Aufstellung der Statue betraut gewesen zu sein.

Brunn.

Aristarete. Aristarete, Malerin, Tochter und Schülerin des Nearchos. Plinius 35, 147 erwähnt als ihr Werk einen Asklepios.

Brunn.

Ariste. Ariste.... ist wahrscheinlich der Anfang des Namens eines Münzstempelschneiders auf einer Münze von Metapont: Arch. Zeit. 1847. T. 8. 4. Etwas jünger ist eine andere Münze von Metapont, auf welcher R. Rochette (Graveurs des monnaies pl. IV. 36) Aristi las. Da der letzte Buchstabe unsicher scheint, so ist hier vielleicht

nur eine Abkürzung von Aristoxenos zu erkennen (s. diesen).

s. Brunn, Gesch. der gr. Künstler. II. 425. — v. Sallet, Künstlerinschriften auf Münzen. p. 13.

Brunn.

Aristeas. Aristeas und Papias, Bildhauer aus Aphrodisias in Karien, die Verfertiger zweier im kapitolinischen Museum aufgestellten Kentaurenstatuen aus schwarzem Marmor, die in der Villa des Hadrian bei Tivoli gefunden und wahrscheinlich für dieselbe gearbeitet worden sind: Foggini, Mus. capit. IV. t. 32—33; Clarac, Mus. de sculpt. pl. 739 u. 740; Wieseler, Denkmäler a. K. II. 47, 598; vergl. 597. Die Erfindung dieser auch in anderweitigen Wiederholungen vorkommenden Werke gehört wahrscheinlich der alexandrinischen Epoche an. Ihr eigenes Verdienst suchten die beiden Künstler aber darin, dass sie die Eigenthümlichkeiten der offenbar in Bronze gearbeiteten Originale mit möglichster Genauigkeit in den harten und spröden Marmor zu übertragen strebten. Indem ihnen jedoch der feinere Sinn für die stilistische Bedeutung des Materials und eben so das tiefere Verständniss des innern Wesens der Form abging, haben sie zwar äusserlich ihre Absicht erreicht, aber durch zu grosse Härte und Schärfe die harmonische Wirkung ihrer Arbeit zerstört. Von dem Ruhme höchster Meisterschaft in der gesammten Durchführung, auf welche das Streben der asiatischen Kunstschulen vorzugsweise gerichtet war (vergl. Agesandros und Agasias), bleibt daher bei ihnen nur noch das Verdienst technischer Bravour in schwieriger Marmorarbeit übrig.

s. Brunn, Gesch. der griech. Künstler. I. 593. — Overbeck, Gesch. der Plastik. I. 337. — Schwabe, Observat. archaeol. II. Dorpat 1870.

Brunn.

Aristiaeos. Aristiaeos, Maler, Vater und Lehrer des Nikomachos (s. diesen), wofern nicht etwa der Name in den des Aristides zu verändern ist: Urlichs, Chrest. Plin. 35, 108.

Brunn.

Aristide, s. Aristide **Louis.**

Aristides. 1) Erzbildner, Schüler des Polyklet, bekannt durch Zwei- und Viergespanne. Plin. 34, 50 u. 72. Bei dem Interesse, welches er wegen dieser Werke am Wagenrennen haben musste, darf er wol für denjenigen Aristides gehalten werden, welcher nach Pausanias VI. 20, 14 an den Rennschranken zu Olympia einige Verbesserungen anbrachte.

2) Maler aus Theben. Die Angaben über seine Zeit lassen sich schwer unter einander vereinigen und machen es nöthig, zugleich die Nachrichten über einige andere Künstler der thebanischen Schule in Betracht zu ziehen. Nach Plinius 35, 75 war Aristides zur Zeit des Zeuxis und Parrhasios Schüler des Euxinidas, ebenso wie Pamphilos Schüler des Eupompos. Dieser Synchronismus führt auf einen Zeitpunkt, der vielmehr vor als nach Ol. 100 fallen muss. Ein Werk des Aristides hatte Alexander nach Pella übergeführt (transtulerat: Plin. 35, 98), also wol nicht direkt vom Künstler gekauft, sondern wahrscheinlich aus seiner Vaterstadt Theben, wo es öffentlich aufgestellt sein mochte, bei der Eroberung dieser Stadt (Ol. 111, 2) mitgenommen. Lebte der Künstler damals noch, so musste er wenigstens ein berühmter Mann sein. Für Mnasòn, Tyrannen von Elatea, malte er eine Perserschlacht: ibid. 99. Mnason kann nicht wol später als Ol. 100 geboren sein, wenn er schon Ol. 105, 3 sich zu verheiraten gedachte: Aristot. polit. V. 4. Die Zeit seiner Tyrannis lässt sich nicht genau bestimmen; doch konnte das Bild recht wol schon vor Erlangung derselben, wenigstens vor Ol. 110, gemalt sein. Schüler des Aristides war Euphranor, den Plinius wol nach dem Beginne, nicht nach dem Höhepunkte seiner Thätigkeit in die 104. Ol. setzt. Soweit vereinigt sich alles zu der Annahme, dass die Thätigkeit des Aristides etwa von Ol. 100—110 gedauert habe, und dass er daher, wie es von Plinius geschieht, als Zeitgenosse des Apelles (wenn auch als älterer) bezeichnet werden konnte. Nun aber nennt Plinius unter seinen Werken auch ein Bildniss der Leontion, der Geliebten des Epikur, welches nicht wol vor Ol. 115, sondern wahrscheinlich erst später hätte gemalt werden können, theils wegen des Verhältnisses dieser Hetäre zu Epikur, theils im Hinblick auf ihre Tochter Danae, welche Ol. 133, wenn auch allerdings wol nicht in jugendlichem Alter, auf Befehl der Laodike ermordet wurde: Athen. XIII. 593c; vgl. Niebuhr, kleine Schriften, I. 257; 272. Ausserdem kommt aber auch die Zeit des Nikomachos und seines Schülers Philoxenos in Betracht. Letzterer malte für Kassander eine Schlacht des Alexander mit Darius, und wenn auch nicht nothwendig erst, nachdem Kassander (Ol. 118) König geworden, doch auch gewiss nicht in den nächsten Zeiten nach der Schlacht. Nikomachos selbst malt für den sikyonischen Tyrannen Aristratos, wahrscheinlich in der Zeit zwischen Ol. 105 und 110, und noch später für Antripatros. Hiernach erscheint er als Zeitgenosse des Aristides, nicht aber als Vater desselben, für welchen man ihn nach der Angabe des Plinius 35, 110, dass er »zu Schülern seinen Bruder Ariston, seinen Sohn Aristides und den Philoxenos« gehabt, geglaubt hatte halten zu müssen. Es darf indessen wol darauf hingewiesen werden, dass Plinius §. 75 den Aristides, Schüler des Euxinidas, als den ausgezeichneten Künstler: praeclarum artificem, denselben 98 sowie 111 als den Thebaner bezeichnet, während 110 mit keinem Worte angedeutet wird, dass dieselbe Person gemeint sei, wozu doch um so mehr Anlass vorgelegen hätte, als früher bereits ein anderer Lehrer genannt worden war. Damit kann freilich jeder Grund wegzufallen scheinen, zwischen Ni-

komachos und dem berühmten Aristides irgend welchen Familienzusammenhang anzunehmen. Wenn aber Nikomachos einen Bruder Ariston, Aristides einen Sohn desselben Namens hatte (110; 111), so darf man vielleicht annehmen, dass die beiden berühmten Künstler Brüder waren und Nikomachos einen seiner Söhne zu Ehren seines Bruders Aristides nannte. Dieser jüngere konnte sehr wol das Bildniss der Leontion malen, welches dann durch einen leicht erklärlichen Irrthum dem berühmteren beigelegt wurde. Auf den Neffen passt dann auch die Bezeichnung als Pornograph (Polemo bei Athen. XIII. 567b), die dem Wesen des Oheims durchaus widerspricht. — Ueber seine Werke berichtet Plinius 98—99: »Ein Bild von ihm stellt eine Szene aus der Eroberung einer Stadt vor: ein Kind kriecht nach der Brust seiner Mutter heran, die an einer Wunde im Sterben liegt; und man erkennt, wie die Mutter fühlt und fürchtet, dass das Kind, wenn die Milch erstorben, Blut einsauge. Dieses Bild hatte Alexander der Grosse nach seiner Vaterstadt Pella weggeführt. Er malte ferner eine Schlacht mit den Persern und nahm in dieses Bild hundert Figuren auf, für deren jede er sich von Mnason, dem Tyrannen von Elatea, zehn Minen ausbedungen hatte. Er malte auch rennende Viergespanne, einen Flehenden, dessen Stimme man fast zu hören glaubt, Jäger mit der Beute, Leontion, die Geliebte des Epikur, eine Ausruhende (anapauomenen propter fratris amorem?), ferner Bacchus und Artamenes, die man in Rom im Tempel der Ceres sah; einen Tragöden und einen Knaben im Tempel des Apollo, welches Bild seinen Reiz durch die Unkunde des Malers verlor, dem es der Prätor M. Junius um die Zeit der apollinarischen Spiele zum Reinigen geschickt hatte. Im Tempel der Fides auf dem Kapitol sah man das Bild eines Greises mit der Leier, welcher einen Knaben unterweist. Er malte auch einen ohne Ende gepriesenen Kranken, und war so bedeutend in seiner Kunst, dass König Attalus eines seiner Gemälde für hundert Talente gekauft haben soll.« Als letztes unvollendetes, aber darum nicht weniger berühmtes Bild führt endlich Plinius an anderer Stelle (35, 145) ein Bild der Iris an. In diesem Berichte haben die Worte propter fratris amorem und das als Artamenes bezeichnete Bild vielfachen Anstoss erregt, den man durch Umstellung der ersteren Worte zu beseitigen versucht hat. Dilthey wollte in einer artomene ob fratris amorem die wegen der frevelhaften Liebe zu ihrem eigenen Bruder sich erhängende Byblis, Urlichs in Artamenes den auch Artabazanes genannten älteren Bruder des Xerxes erkennen, der als vor der Thronbesteigung des Darius geboren in der Rathsversammlung als nicht successionsfähig erklärt werde. Hierzu sollte durch die Verbindung von: supplicantem paene cum voce mit den Worten propter fratris amorem sogar noch ein Gegenstück gefunden werden: die berühmte Fürbitte der Frau des Intaphernes für ihren Bruder. Keiner dieser Versuche ist hinlänglich überzeugend, die Frage also als eine offene zu behandeln. Sonst wird nur noch berichtet, dass Polybius bei der Zerstörung Korinth's durch Mummius unter anderen auf dem Boden herumgeworfenen Gemälden, auf denen die Soldaten würfelten, auch den Bacchus des Aristides gesehen habe. Als aber bei einer Versteigerung Attalus darauf 600,000 Denare (ungefähr die oben erwähnten 100 Talente) bot, habe Mummius das Bild zurückbehalten und in den Cerestempel geweiht, wo es in der Zeit des Augustus mit dem Tempel verbrannte: Strabo VIII. 381; Plin. 7, 126; 35, 24. Ein Werk des Aristides war vielleicht auch der von Polybius mit dem Bacchus zusammen erwähnte Herakles, von Schmerz durch das Gewand der Deïanira gepeinigt.

Die künstlerische Bedeutung des Aristides charakterisirt Plinius 35, 98 in wenigen nicht gut wörtlich zu übersetzenden Sätzen: is omnium primus animum pinxit et sensus hominis expressit, quae vocant graeci ethe, item perturbationes, durior paulo in coloribus. Da er §. 122 unter den Erfindern der Enkaustik genannt wird, so kann der Tadel einiger Härte der Farben bei ihm nicht auf einer Vernachlässigung des Technischen beruhen, sondern sie wird sich daraus erklären, dass die koloristische Wirkung nicht auf Kosten höherer geistiger Qualitäten bevorzugt, sondern ihnen vielmehr untergeordnet wurde. Dieses geistige Wesen des Künstlers ist aber von einer sehr bestimmten eigenthümlichen Art. Eine Sterbende, ein Flehender, eine Ruhende, Jäger, ein Tragöde, ein Greis, ein Kranker, ohne dass eine bestimmte Persönlichkeit namhaft gemacht würde, deuten darauf hin, dass es hier weniger auf den Stoff an sich, als auf die besondere Art der Auffassung des Stoffes ankam. Wenn nun auch bei Gegenständen dieser Art eine genrehafte Behandlung wol möglich wäre, so weist doch bei Aristides nichts auf eine solche hin. Ja selbst eine vorwiegende Schärfe psychologischer Charakteristik, wie sie sich bei Parrhasios findet, die von sorgfältigster Beobachtung einzelner feiner und charakteristischer Züge ausgeht, tritt bei Aristides nirgends in den Vordergrund. Seine Kunst wendet sich an unser Gefühl, er schildert das Leben der Seele in ihren zartesten und ruhigsten Stimmungen, aber auch in ihren tiefsten pathetischen Erregungen. Am erschütterndsten scheint dies in dem Bilde der sterbenden Mutter geschehen zu sein, das man sehr mit Unrecht als eine Episode eines grösseren Gemäldes, etwa einer Iliupersis, hat hinstellen wollen. Die Grösse desselben liegt gerade in seiner Beschränkung, die uns einen grossen historischen Hintergrund, die Verwüstung einer Stadt, nicht ausführlich in allen ihren Greueln vor Augen stellt, sondern aus einer einzigen Thatsache ahnen lässt, dagegen aber für diese einzige That-

sache all unser menschliches Mitgefühl in Anspruch nimmt und uns eben dadurch über diese hinaus auf einen noch höheren Standpunkt, den der sittlichen Weltbetrachtung, emporhebt. Zunächst an dieses Bild würde sich der vermutungsweise ihm beigelegte Herakles mit dem Gewand der Deïanira anreihen, während es in der Perserschlacht dem Künstler leicht sein musste, analoge Motive aufzufinden. Weniger lebhaft erregt, aber nicht minder auf der Schilderung tiefsten Fühlens und Empfindens beruhend werden die Bilder des Flehenden und des Kranken gewesen sein. Dass aber selbst einem scheinbar so gleichgültigen Gegenstande, wie den Jägern mit ihrer Beute, nach dieser Seite hin sich ein besonderer Reiz abgewinnen liess, lehrt die Beschreibung eines Gemäldes bei dem jüngeren Philostratus (3), welches, selbst wenn es nicht auf das Original des Aristides zurückgehen sollte, doch zeigt, welcher Auffassung eine solche Szene fähig ist. Man fühlt sich ganz das Behagliche in der Stimmung versetzt, welches sich nach gethaner Arbeit über diese an schattiger Waldesstelle rastende und durch Speise und Trank sich erfrischende Jagdgesellschaft verbreitet. Hier, wie überall bei den Werken des Aristides, musste die Wirkung auf dem sympathetischen Gefühl beruhen, welches der Künstler bei dem Beschauer erweckte, welches er aber nur dadurch zu erwecken vermochte, dass er selbst nicht etwa die einzelnen Züge nur durch scharfe Beobachtung der Wirklichkeit ablauschte, sondern dass er das Ganze der darzustellenden Situationen und Stimmungen in der eigenen Seele nachzuempfinden und aus dieser Empfindung heraus zur Anschauung zu bringen verstand. Eine solche persönliche Disposition des Gemüthes lässt sich freilich nicht wol lehren und in ihrer Eigenart auf Andere übertragen; und es ist daher sehr begreiflich, dass durch seinen bedeutendsten Schüler Euphranor (die andern: Nikeros, Ariston und Antenorides sind fast nur dem Namen nach bekannt) sich ein starker Umschwung in realistischer Richtung vollzieht. Es ist dies dieselbe Erscheinung, die sich in der florentinischen Kunst des 15. Jahrh. wiederholt, wo der spätere Realismus sich zu einem sehr wesentlichen Theile auf der Basis der Seelenmalerei eines Fiesole entwickelt.

s. Brunn, Gesch. der griech. Künstler. II. 160 u. 171. — Dilthey im Rhein. Museum. XXV. 151 u. XXVI. 283. — Urlichs, ebd. XXV. 507 u. XXVI. 590.

Brunn.

Aristion. Aristion, Bildhauer aus Athen, der zufolge einer Inschrift um die Zeit der 70 Ol. ein Grabdenkmal arbeitete: Hirschfeld, Tituli statuariorum p. 68. n. 6. Sollte er etwa identisch sein mit dem Aristion, dessen Grabstele von der Hand des Aristokles (s. diesen) wir noch besitzen?

Brunn.

Aristipp. Aristipp auf Münzen von Tarent ist nicht Name eines Münzstempelschneiders, sondern eines Magistrats.

s. Brunn, Gesch. der griech. Künstler. II. 424.

Brunn.

Aristobulos. Aristobulos, Maler aus Syrien, also schwerlich älter als die Zeit der Seleukiden, wird von Plinius 35, 146 unter den zwar nicht unbekannten, aber doch nur einer flüchtigen Erwähnung würdigen Malern angeführt.

Brunn.

Aristodemos. Aristodemos, 1) Bildhauer, »machte Ringerstatuen, Zweigespanne mit Wagenlenkern, Philosophen, alte Frauen, den König Seleukos; geschätzt wird auch sein Doryphoros«. Plin. 34, 86. Wegen der Statue des Seleukos gehört er in die Zeit um 120 Ol., etwa 300 v. Chr. Ausserdem führt Tatian (contra Graec. 55 p. 120 ed. Worth) eine Statue des Aesop als sein Werk an.

2) Maler aus Karien, Gastfreund des Philostratus, also um 200 nach Chr. Geb. Er malte in der Manier des Eumelos, wird aber in der Vorrede zu den Eikones des Philostratus besonders wegen seiner historischen Schriften über Malerei erwähnt.

3) s. **Aristiaeos.**

Brunn.

Aristodikos. Aristodikos, wahrscheinlich erdichteter Künstlername, nach einem späteren Epigramme, etwa aus Konstantin's Zeit, in welchem über die Kosten eines in Gold getriebenen Pallasbildes (40 Talente) ein Rechenexempel aufgegeben wird: Brunck, Analecta II. 488. n. 41.

Brunn.

Aristodotos. Aristodotos, der Künstler einer Erzstatue der Dichterin Nossis (um 300 vor Chr. Geb.), wie wol anstatt Mystis bei Tatian (c. Graec. 52 p. 114 ed. Worth) zu lesen ist; vergl. Jahn in den Abhandl. der sächs. Gesellschaft. III. 753.

Brunn.

Aristogeiton. s. **Hypatodoros.**

Aristokleides. Aristokleides, Maler. Unter den Malern zweiten Ranges (primis proximi) nennt Plinius 35, 138 den Aristokleides, welcher den (d. h. im) Tempel des Apollo zu Delphi malte.

Brunn.

Aristokles. Aristokles, 1) Bildhauer aus Kydonia auf Kreta. Sein Werk war ein Weihgeschenk des Euagoras aus Zankle in Olympia: Herakles wegen des Gürtels mit der Amazone zu Pferde kämpfend. Pausanias v. 25, 11 nennt den Künstler sehr alt, jedenfalls älter als die Zeit, in welcher Zankle den Namen Messene erhielt, was freilich nicht Ol. 29 (vergl. IV. 23, 4), sondern erst Ol. 71 geschah.

2) Bildhauer von Sikyon, »Bruder des Kanachos und ihm an Ruf wenig nachstehend« (Paus.

vi. 9, 1), obwol nur ein Werk: die Statue einer Muse mit der Schildkrötenleier, von ihm angeführt wird: Anall. II., p. 15. n. 35. Sein Ruf wird sich daher mehrdurch seine Bedeutung als Lehrer erklären, in dem Pausanias seine Schule von ihm an, also etwa von Ol. 70 durch Synnoon, Ptolichos und dann mit Ueberspringung zweier Glieder durch Sostratos und Pantias bis um Ol. 100 verfolgt, ohne uns freilich über ihren besonderen Charakter Aufschluss zu geben.

3 u. 4) Attische Bildhauer. Bei dem geringen Zusammenhange unter den verschiedenen Nachrichten ist auszugehen von der Grabstele des Aristion, welche durch die Inschrift als Werk des Aristokles bezeichnet wird und in die Zeit zwischen Ol. 70—80 gehört. Nochmals erscheint er als Künstler in der furchenförmig geschriebenen Inschrift eines Weihgeschenkes: Corp. inscr. gr. n. 23. Weit jünger ist ein anderer Aristokles, der nach einer Inschrift aus der 95. Olympiade mit der Basis der Parthenosstatue des Phidias zu thun hat: Corp. inscr. gr. n. 150, §. 39; Michaelis, Parthenon, p. 316. Dass er mit dem älteren verwandt, vielleicht sein Enkel war, muss wenigstens als eine Möglichkeit zugegeben werden. Neben diesen inschriftlichen Nachrichten stehen nun einige andere Angaben des Pausanias: Kleoetas, Sohn eines Aristokles, richtet die Schranken für das Wagenrennen in Olympia ein, welche später Aristides (wahrscheinlich ein Schüler des Polyklet) verbessert: vi. 20, 14. Ein Aristokles, Sohn und Schüler des Kleoetas, machte eine Gruppe des Zeus und Ganymedes, welche ein Thessalier Gnothis nach Olympia weihete: v. 24, 5. Hieraus ergibt sich allerdings noch keine Verbindung mit der attischen Familie. Allein auf der Akropolis von Athen befand sich eine Statue von Kleoetas: »wer aber Kunstreiches dem Alterthümlichen vorzieht, der betrachte folgendes: von Kleoetas ist die Statue eines behelmten Mannes, und die Nägel hat ihm Kleoetas von Silber eingefügt«: i. 24, 3. In der Inschrift aber weist der Künstler auf seine Erfindung in Olympia hin: vi. 20, 14. Es ist nun gewiss wahrscheinlicher, dass ein athenischer Künstler in Olympia arbeitete, als dass ein Künstler aus Elis für Athen beschäftigt war, und so darf es wenigstens als Vermutung ausgesprochen werden, dass Kleoetas der Sohn des älteren Aristokles, sein Sohn aber mit dem jüngeren identisch sein mochte. S. dagegen Bursian in den Jahrb. für Philol. LXXIII. 514. Von Arbeiten dieser Künstler ist nur die an erster Stelle erwähnte im Nordosten von Attika gefundene und jetzt im Theseion zu Athen aufbewahrte Reliefstele erhalten: s. die Literat. bei Kekulé, Bildw. im Theseion. p. 149; Abbildungen z. B. bei Schöll, Arch. Mittheil., Titelbl.; Overbeck, Gesch. der Plastik. I. 140. Für die Kenntniss der archaischen Kunst in Attika ist sie eines der wichtigsten Denkmäler. In streng geschulter Haltung, aber ohne Steifheit und Härte, steht der vollkommen gerüstete Krieger ruhig da, geschickt in den schmalen Raum eingefügt, dass er nicht beengt erscheint. In der Zeichnung und den Verhältnissen, z. B. des Oberschenkels, der Handwurzel treten allerdings noch gewisse Mängel hervor; aber die Gesammtauffassung ist eine unbefangen natürliche, die das Leben mehr von innen heraus erfasst, als auf genaue, mehr äusserliche Beobachtung des Details den Hauptwerth legt. Für reichere Abwechselung der äusseren Erscheinung war übrigens durch sorgfältige Bemalung gesorgt, von der sich noch zalreiche Spuren erhalten haben.

Brunn.

Aristokydes. Aristokydes, Maler, »nicht unberühmt, aber doch nur im Vorbeigehen zu nennen«. Plin. 35, 146.

Brunn.

Aristolaos. Aristolaos, Maler. »Aristolaos, Sohn und Schüler des Pausias, gehörte zu den strengsten Malern. Von ihm sind: Epaminondas, Perikles, Medea, Virtus, Theseus, ein Bild des attischen Demos, ein Stieropfer«: Plin. 35, 137. Er lebte demnach um die Zeit Alexander's des Gr. und die Strenge seiner Kunstrichtung erklärt sich aus dem Charakter der sikyonischen Malerschule, die durch Pamphilos, den Lehrer seines Vaters, eine strenge theoretisch wissenschaftliche Grundlage erhalten hatte. Ueber seine Werke lässt sich um so weniger urtheilen, als es ungewiss ist, ob jede der angeführten Figuren ein Bild für sich bildete, oder ob darunter mehrere, namentlich von den auf Athen bezüglichen, zu einer Komposition vereinigt waren.

Brunn.

Aristomachos, s. **Aristomenes.**

Aristomedes. Aristomedes und Sokrates, Bildhauer aus Theben, die Künstler einer auf dem Throne sitzenden Statue der Dindymenischen Mutter aus pentelischem Marmor, welche Pindar in das Heiligthum der Göttin nahe bei seinem Hause weihete: Paus. ix. 25, 3.

Brunn.

Aristomedon. Aristomedon, Erzbildner aus Argos. Seine Werke waren die Statuen des Sehers Tellias, mehrerer phokischer Heerführer und einheimischer Heroen, welche die Phokier wegen eines wenige Jahre vor dem Einfalle des Xerxes in Hellas über die Thessalier erfochtenen Sieges nach Delphi weiheten: Paus. x. 1, 10; vergl. Herodot. viii. 27.

Brunn.

Aristomenes. Aristomenes, Maler aus Thasos, wird von Vitruv (iii. praef. §. 2) als einer der Künstler angeführt, deren Verdienst nicht einen ihrer Tüchtigkeit entsprechenden Nachruhm gefunden habe. Auf ihn ist ein Epigramm des Antipater von Thessalonike zu beziehen, obwol er dort Strymonier und in einer Wiederholung desselben Epigrammes Aristomachos ge-

nannt wird. Dort wird als sein Werk ein Gemälde, ein Weihgeschenk dreier Mädchen, beschrieben, die sich auf demselben nebst dem Tempel und Bilde der Aphrodite wegen glücklicher Liebe vereint hatten darstellen lassen: Anall. II. 114, n. 22; Anthol. Palat. VI. 208; Benndorf, de Anthol. gr. epigr. p. 50.

Brunn.

Ariston. Ariston, 1) Erzbildner aus Sparta. Mit seinem Bruder Telestas machte er eine eherne, 18 Fuss hohe Statue des Zeus, welche die Bewohner von Kleitor in Arkadien wegen der Besiegung mehrerer Städte in Olympia geweiht hatten. Pausanias (V. 23, 7) konnte über die Künstler nichts Näheres erfahren; doch gehören sie wol keiner späten Zeit an, aus welcher überhaupt keine spartanischen Künstler bekannt sind.

2) Bildhauer aus Mitylene von mässigem Verdienst, angesehener wegen seiner toreutischen Arbeiten: Plin. 33, 156; 34, 85. Er lebte wahrscheinlich in der Zeit der Diadochen, in welcher die Toreutik besonders blühte.

3 u. 4) Maler aus Theben, der eine der Bruder, der andere Sohn und Schüler des berühmten Aristides. Nur von dem zweiten wird ein bekränzter Satyr mit dem Becher erwähnt: Plin. 35, 110 u. 111.

5) Mosaikarbeiter, nach der Inschrift eines an der Via Appia bei Rom gefundenen Mosaikes mit der Darstellung einer Nymphe, welche von drei Satyrn verfolgt wird: Atti dell' accad. pontif. II. 670.

6) Angeblicher Steinschneider. Sein Name auf einem Steine des Pariser Kabinets (Chabouillet n. 1827) scheint alt, aber dem Bilde nicht gleichzeitig, und kann auch aus anderen Gründen nicht den Künstler bezeichnen; vergl. Brunn, Gesch. der griech. Künstler. II. 605.

Brunn.

Aristonidas. Aristonidas, Erzbildner aus Rhodos. Plinius 34, 140 führt ein in Rhodos befindliches Werk von ihm: Athamas, wie er wegen der in der Raserei begangenen Tödtung seines Sohnes Learchos reuig dasitzt, besonders wegen einer technischen Eigenthümlichkeit an: der Künstler habe nämlich Eisen unter die Bronze gemischt, damit die durch den Glanz dieser letzteren durchschimmernde Röthe des Eisenrostes als Ausdruck der Scham erscheine. Wenn das Werk wirklich diesen Eindruck hervorbrachte, so war er doch schwerlich auf dem von Plinius bezeichneten Wege erreicht; vgl. Overbeck, Geschichte der Plastik. II. 266, N. 35. Aber auch hiervon abgesehen nimmt das Werk eine bedeutsame Stellung in der Kunstgeschichte ein, indem es sich durch das tief tragische Pathos des Gegenstandes durchaus an die anderen berühmten Werke der rhodischen Schule, den Laokoon und den farnesischen Stier, anschliesst. Dass Aristonidas auch Maler war, geht aus der Erwähnung seines Sohnes und Schülers Mnasitimos bei Plinius 35, 146 hervor, der übrigens auch wieder als Bildhauer in einer fragmentirten rhodischen Inschrift erscheint: Ross im Rhein. Museum N. F. IV. 161 ff.

Brunn.

Aristonoos. Aristonoos, Erzbildner aus Aegina, arbeitete eine von den Metapontinern nach Olympia geweihte Statue des Zeus, der, mit Lilien bekränzt, in der einen Hand den Adler, in der anderen den Blitz hält. Pausanias V. 22, 5 wusste weder die Zeit, noch den Lehrer des Künstlers anzugeben, der indessen wol vor der Unterjochung Aegina's durch die Athener, also vor Ol. 80, lebte.

Brunn.

Aristopeithes. Aristopeithes, Bildhauer, Sohn des Kleonymos aus dem attischen Demos Phyle, der Zeit vor Ol. 113 angehörig, nach zwei attischen Inschriften: Bull. dell' Inst. 1860. p. 180; vergl. Jahrb. für Philol. LXXXVII. p. 86.

Brunn.

Aristophon. Aristophon, Maler aus Thasos, Sohn des Aglaophon und Bruder des Polygnot. Plinius, der ihn (35, 138) unter den Malern zweiten Ranges nennt, führt zwei seiner Werke an: den Samier Ankaeos vom Eber verwundet und von seiner Mutter Astypalaea betrauert (vergl. Jahn, Bericht d. sächs. Gesellschaft 1848, p. 127), und ein Bild von sechs Figuren: Priamus, Helena, Credulitas, Ulixes, Deiphobus, Dolus, also nach der Bemerkung von Jahn (Arch. Zeit. 1847, p. 127) ein Abenteuer des Odysseus aus der letzteren Zeit der Belagerung Troja's, wo er als Bettler verkleidet mit Helena den Plan zur Eroberung der Stadt verabredet. Ein drittes Bild, einen kranken Philoktet, erwähnt Plutarch, de aud. poet. 3; quaest. conviv. V. 1, 2. — Nun berichtet aber Athenaeus (XII. 534 d) aus Satyrus, dass Alkibiades in Athen zwei Gemälde von Aglaophon's Hand aufgestellt habe, das eine, wie er von der Olympias und Pythias bekränzt wird, das andere, wie er auf den Knien der Nemea sitzt, schöner von Gesicht als die Frauen (vergl. Paus. I. 22, 6). Dieses letztere aber nennt Plutarch (Alcib. 16) ein Werk des Aristophon. Ist diese Angabe richtig, so würde Aristophon als der jüngere Bruder des Polygnot bis um Ol. 90, die Zeit der Siege des Alkibiades, in der Kunst thätig gewesen sein, was an sich nicht unmöglich wäre. Sollte dagegen Plutarch irren, so müsste ein zweiter Aglaophon, etwa ein Enkel des älteren, angenommen werden. Doch findet sich bei den Alten eine solche Unterscheidung nirgends ausgesprochen, und auch die Angabe des Plinius (35, 60), welcher Aglaophon gerade in die 90. Olympiade setzt, bietet nur eine schwache Stütze, indem Plinius in der Zeitbestimmung der älteren Maler nachweislich öfter geirrt hat.

s. Brunn, Gesch. der griech. Künstler. II. 14 u. 53. — Bursian, Jahrb. für Philol. LXXIII. 517.

Brunn.

Aristoteiches. Aristoteiches, angeblich Steinschneider. Sein Name auf einem Scarabaeus ist zu gross, um für einen Künstlernamen zu gelten.

s. Brunn, Gesch. der griech. Künstler. II. 605.

Brunn.

Aristoteles. Aristoteles aus Kleitor in Arkadien, der Künstler eines grossen Beckens, nach einem Epigramm der Anyte, welche um Ol. 120 blühete: Anthol. gr. I. 130, 2; Anall. I. 197, 2.

Brunn.

Aristoteles von Bologna, s. **Fioravanti.**

Aristoxenos. Aristoxenos, Münzstempelschneider. Sein Name findet sich vollständig und abgekürzt auf Münzen von Heraklea und Metapont: Millingen, Anc. coins. I. n. 22; R. Rochette, Graveurs de monnaies. IV. 32—34; Berl. Blätter für Münzkunde. V. T. 52, 2; vergl. auch Ariste.

s. Brunn, Gesch. der griech. Künstler. II. 425. — v. Sallet, Künstlerinschriften auf Münzen. p. 14.

Brunn.

Ariu. Emilio Ariu, Bildhauer aus Venedig, arbeitete in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. Lomazzo hebt ihn sehr heraus, er stellt ihn unter die »luminari della scultura«. Von seinen Werken ist uns leider nichts bekannt.

s. Lomazzo, Idea del tempio della pittura. p. 164. — Cicognara, Storia della Scultura. II. 149. 158.

Jansen.

Arjona. Arjona, spanischer Maler, um 1650 Schüler von Sebastian Martinez, der damals in Jaen sich aufhielt. Von Arjona stammen einige Werke in den Kirchen von Baeza, Ubeda, Jaen und hauptsächlich in der Kirche und dem Kloster der unbeschuhten Karmeliter in letzterer Stadt. Sein Stil erinnert an Martinez, aber seine Farbengebung ist viel kälter und seine Zeichnung entbehrt der wünschenswerthen Richtigkeit.

s. Ponz, Viage de España. — Cean Bermudez, Dicc.

Lefort.

Arkeschlot. Kornila Arkeschlot, deutscher Goldarbeiter in Russland, in den sechziger Jahren des 17. Jahrh. in die Heimat entlassen. Er verfertigte, im Verein mit Widmann, zwei mit Email und Diamanten verzierte Messerstiele, eine Ostergabe für den Zaren.

s. Забѣлинъ, Мет. произв. въ Россіи, въ Зап. И. арх. о. (Sabelin, Metallarbeiten in Russland, in den Mem. der Kais. arch. Gesellschaft.) St. Petersb. 1853. V. 111. — Ders., Email- und Fayencearbeiten in Russland, ibid. VI. 287.

Ed. Dobbert.

Arkesilaos. Arkesilaos, 1) Maler und Bildhauer aus Paros, Sohn des Aristodikos. Durch ein Epigramm des Simonides († Ol. 78, 2) ist er als der Künstler einer Artemisstatue bekannt: Anall. I. p. 141. n. 74 aus Diog. Laërt. IV. 45. Wenn nun Plinius (35, 122) einen Arkesilaos aus Paros als einen der ältesten enkaustischen Maler neben Polygnot anführt, für dessen Iliupersis Simonides gleichfalls die Inschrift lieferte, so wird an der Identität des Malers und Bildhauers nicht gezweifelt werden können.

2) Maler. Unter den flüchtig zu erwähnenden Malern nennt Plinius 35, 146 einen Arkesilas, Sohn des Tisikrates. Im Peiraeeus aber sah Pausanias (I. 1, 3) ein Gemälde von Arkesilaos, den Ol. 114, 2 gefallenen athenischen Feldherrn Leosthenes mit seinen Söhnen darstellend. Sofern nun beide, wie wol anzunehmen ist, identisch sind, Tisikrates aber der bekannte Bildhauer ist, müsste das Gemälde längere Zeit nach dem Tode des Leosthenes, etwa im Auftrage seiner Söhne um Ol. 120 gemalt sein.

3) Bildhauer, Vertrauter des L. Lucullus und Zeitgenosse des Caesar und Varro. Letzterer besass von seiner Hand eine Marmorgruppe: eine Löwin mit geflügelten Amoren, von denen die einen sie gefesselt hielten, andere sie aus einem Horn zu trinken zwangen, andere ihr Socken anzogen: Plin. 35, 41. Von ähnlichem heiterem Charakter waren Kentauren, welche Nymphen trugen, im Besitze des Asinius Pollio: ibid. 33. Von ernsterer Art war dagegen die Statue der Venus Genetrix im Tempel auf dem Forum des Caesar, welche wegen der Eile der Einweihung schon vor ihrer Vollendung im J. 46 v. Chr. Geb. aufgestellt wurde: ib. 155. Die frühere Annahme, dass der Typus, welcher die Göttin in dünnem, eng anliegendem Gewande mit raffinirter Eleganz darstellt, auf das Original des Arkesilaos zurückgehe, hat sich als unhaltbar erwiesen. Sie erschien vielmehr in ernsterer, mehr dem Charakter der Juno sich annähernder Haltung in matronaler Gewandung, bekrönt und mit dem Szepter, und als Venus wahrscheinlich durch einen Amor auf der Schulter deutlicher bezeichnet: Reifferscheid, Ann. dell' Inst. 1863. p. 361. Ein anderes Götterbild, das der Felicitas, war dem Arkesilaos von Lucull aufgetragen, kam aber wegen des Todes des Bestellers und des Künstlers nicht zur Ausführung: Plin. 35, 156. Da nun der bekannte Lucull bereits 56 v. Chr. gestorben war, so kann die Bestellung wol nur von seinem Sohne ausgegangen sein, der in Folge der Schlacht bei Philippi 42 v. Chr. getödtet wurde. Der hohe Preis von sechzigmal hunderttausend Sestertien (HS $\overline{LX}$ = circa 350,000 Thlr.) lässt vermuten, dass ein kostbares Bild aus Gold und Elfenbein beabsichtigt war. So ehrenvolle Aufträge und das Lob des Varro zeugen von der hohen Anerkennung, die der Künstler zu seiner Zeit fand. Auf seine künstlerische Eigenthümlichkeit gestattet höchstens die weitere Nachricht einen Schluss, dass seine Modelle den Künstlern selbst theurer zu stehen kamen, als sonst fertige Werke. Der Ritter Octavius habe für das Gypsmodell eines Krater's ihm ein Talent zahlen müssen. Wie sein Zeitgenosse Pa-

siteles scheint er hiernach besonderen Werth auf die selbständige Durchbildung des Modells gelegt zu haben, und gegenüber der massenhaften Kunstübung seiner Zeit, die mehr im Reproduziren älterer Muster, als im Produziren neuer Werke thätig war, darf er mit Pasiteles wol als der Repräsentant einer selbständigeren Kunstrichtung betrachtet werden.

s. Brunn, Gesch. der griech. Künstler. I. 600. — Overbeck, Gesch. der Plastik. II. 349.

Brunn.

Arkett. Arkett, neuer englischer Stecher.

Hesperus. Painted by Waugh. London 1860. Graves & Co.

Es gibt auch Abdr. vor der Schr.

W. Engelmann.

Arlaud. Jacques Antoine Arlaud, seiner Zeit gefeiert als Wiedererwecker der ächten Miniaturmalerei, geb. zu Genf den 18. Mai 1668, kam um sein 20. Jahr nach Paris, wo es ihm bald gelang, sich zu einer glänzenden Stellung aufzuschwingen. Mariette spricht von ihm nicht eben günstig und legt ihm neben seiner Gewandtheit im Benehmen auch etwas Charlatanerie bei. Vortheilhafter urtheilt Descamps: er rühmt den Fleiss, mit dem er seine Studien betrieben. Sein standhafter Eifer erwarb ihm nach Descamps eine überraschende Leichtigkeit, die, verbunden mit der Richtigkeit der Zeichnung und seinem lebendigen Geiste, ihn in den Stand setzte, eine große Anzahl Miniaturbilder auszuführen. Diese seien stets ähnlich und wol angeordnet gewesen. Auch habe er den leichten Ton des Weltmannes inne gehabt und die, welche er malte, so unterhalten, dass man versicherte, bei ihm habe sich Niemand während des Abmalens gelangweilt. Vorzüglich gefielen nach Mariette seine Miniaturbildnisse den nach Paris kommenden Fremden, welche sie ihm sehr theuer bezalten. Mehr als 40,000 Thlr., eine damals sehr beträchtliche Summe, habe er zusammengebracht. Doch gesteht Mariette dem Künstler andererseits zu, dass er seine Farben richtig abzutönen wusste und darin, so viel als ihm möglich, den Beispielen Tizian's und anderer guter Koloristen gefolgt sei. Er habe diese gute Art zu sehen und zu malen dem Forest verdankt. A. hatte eine große Anzahl Landschaften dieses Künstlers gesammelt, die ihm so zu sagen als Leitstern dienten; denn obschon die Gattung von der seinigen ganz verschieden war, fand er doch in ihnen, nach seiner eigenen Aussage, die richtige Behandlung, Einsicht im Helldunkel und in der Wahl der Farben, die er auch bei seinen Bildnissen anwenden müsse, wenn sie Wirkung haben sollten. Auch mit Largillière und Rigaud war er befreundet. Besonders schätzten ihn der Regent von Frankreich, Philipp von Orleans, und dessen Mutter, die Pfalzgräfin Elisabeth. Der Regent hatte ihm eine Wohnung in St. Cloud angewiesen, um sich an seiner Unterhaltung zu ergötzen und in der Malerei von ihm unterweisen zu lassen. Er hatte dem Künstler einen Tizian, Wunder des hl. Antonius, aus seiner Sammlung und ein Bild seiner eigenen Hand geschenkt. Der Regent verstieg sich sogar in seinem Enthusiasmus zur Behauptung: Jusqu'à présent les Peintres en Miniature on fait des Images, c'est Arlaud qui leur a appris à faire des Portraits. Sa Miniature a toute la force de la Peinture à l'huile. Auch des Herzogs Mutter war eine Gönnerin des Malers; sie schenkte ihm ihr mit Diamanten verziertes Bildniss und gab ihm Empfehlungen an die Prinzessin von Wales mit, als er im J. 1721 seine Reise nach England antrat.

In England fand er nicht minder eine ehrenvolle Aufnahme. Descamps erzählt: »Arlaud ward der Freund der Großen und Gelehrten, und Newton theilte ihm seine Grundsätze der Optik mit, die unser Maler mit Figuren erläuterte: diese Freundschaft löste nur der Tod. Sein Bildniss der Prinzessin von Wales erregte eine unendliche Freude, so dass alle (!) Dichter Verse zum Lobe des Verfertigers machten; wir erinnern nur an die des Grafen Hamilton (folgen diese).«

Der Künstler hatte ein Bild, Leda und Jupiter als Schwan nach einem Marmorrelief (angeblich von Michelangelo) in Schwarz und Weiss mit Wasserfarben gemalt, das von den Kennern besonders bewundert worden war. Mariette behauptet, dass er es von einem der Brüder Nattier habe malen lassen und es nachher mit großer Sorgfalt beendigt habe. Er hatte es dem Herzog de la Force um 12,000 Livres verkauft, nahm es aber, als dessen Vermögensverhältnisse in Unordnung geriethen, gegen eine Entschädigung von 3000 Livres zurück. Arlaud liess nun, nach Mariette, eine Wiederholung in Schwarz und Weiss, aber diesmal in Oel, ausführen, brachte diese im J. 1721 nach England und verkaufte sie dort dem Herzog von Chandos, um 600 Pfd. Sterling, wie in den Poésies des Hrn. de Bar (Amsterdam 1750) zu lesen (dort befindet sich auch im dritten Bande eine Ode auf die Leda). Als Mylord erfuhr, dass Arlaud das schönere Exemplar behalten hatte, drohte und donnerte er; aber der gewandte Künstler wusste sich aus dieser Geschichte zu ziehen und sein Geld zu sichern. Descamps lässt übrigens unseren Helden seine Leda erst nach der englischen Reise malen, und Fiorillo lässt ihn das Original verkaufen, unter dem Versprechen, dass er kein ähnliches Werk mehr mache; er habe trotzdem eine Wiederholung angefertigt. Diese sei von ihm später aus Gewissensbissen und, um nicht als Lügner zu erscheinen, zerschnitten worden. Beide Erzählungen sind aber weniger glaubwürdig, als Mariette's Bericht. Dass diejenige Leda, die er im J. 1738 wol aus religiöser Ueberspanntheit zerschnitt, das Original war, scheint durchaus das Richtige zu sein. Er zerstückte sie übrigens anatomisch, so dass die einzelnen Theile keinen Schaden litten; diese kamen

in die Hände verschiedener Personen. Ein Stück der Leda besitzt noch die Bibliothek zu Genf.

Mit seiner englischen Reise war seine Hauptthätigkeit abgeschlossen; er fing an über Kopfschmerzen zu klagen, die ihn an der Arbeit hinderten, und verliess endlich im J. 1729 Paris, um nach seiner Vaterstadt zurückzukehren. Hier führte er ein der Erholung gewidmetes Leben, bis er am 25. März 1743 plötzlich verschied. Der Bibliothek von Genf vermachte er seine schöne Sammlung seltener Bücher und alter und neuer Gemälde.

Arlaud hat das Miniaturbildniss der Pompadour in Hoftracht gemalt. Sein Selbstbildniss befindet sich in der Malerporträtsammlung zu Florenz. Andere Werke besitzen die Bibliothek und das Museum zu Genf; das Louvre zu Paris eine Zeichnung.

Bildnisse des Künstlers

1—3) befinden sich in folg. Werken: Descamps, Vie des Peintres Flamands, gest. von Fiquet; in Füssli, Geschichte der Schweizer Künstler, gest. von J. R. Schellenberg, und in Walpole, Anecdotes of Painting, Ausg. von J. Dallaway 1828, neue Ausgabe 1849.

4) Selbstbildniss. Gest. von C. Colombini im Museum florentinum. Fol.

5) Halbfig., mit dem Pinsel in der Hand an der Leda malend. Nicol. de Largillière Paris pinx. J. Jac. Hald ad prototypum scul. et excud. A. V. Schwarzk. Fol.

6) —— Dass. Gegenseitige Kopie nach links. Radirt von C. Bretherton. 4.

A.'s Bildniss findet sich auch in einer Folge von Bildnissen berühmter Genfer. qu. 8. Radirt.

s. Marlette, Abecedario. I. 30. — Gazette des Beaux-Arts. VIII. 301. — Mercure de France. Juli 1743. — Trévoux, Memoires. Sept. 1740. — G. Price, Description de Paris. 6. Ausg. Paris 1713. p. 73. — Walpole, Anecdotes of Painting, Ausg. von 1786. IV. 79. — Oeuvres de Hamilton. IV. 279. — Poésies de Mr. de Bar. Amsterdam 1750. III. — Descamps, La Vie des Peintres Flamands etc. IV. 116. — Füssli, Künstlerlexikon u. Neue Zusätze. — Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste. V. 555. — Heineken, Dict. — R. Weigel, Kunstlagerkatalog. 27. Abtheilung. p. 103—104.

Notizen von J. J. Guiffrey.

W. Schmidt.

Benoît Arlaud, Miniaturmaler aus Genf, jüngerer Bruder Antoine's, wandte sich nach London, woselbst er bereits (s. Stiche No. 4) 1707 thätig war. Er starb daselbst 1719. Er scheint ein mittelmässiger Künstler gewesen zu sein, und jedenfalls seinem Bruder nachgestanden zu haben.

Nach ihm gestochen:

1) Wilhelmine Charlotte von Wales, Kurprinzessin von Hannover. Geschabt von J. Simon. Fol.

2) William Shakespeare. Ueber Brustbild in Oval. B. Arlaud del. G. Duchange scul. 4.

3) William Shakespeare. Brustbild in Oval. B. Arlaud pinx. Jos. Selb del. Lithographie. kl. Fol. Veränderte Kopie nach dem vorigen Bl. Nach demselben mögen auch noch sonst eine Menge direkter oder indirekter Kopien herrühren.

4) Ezechiel Spanhemius Liber Baro — Anno Dmi. MDCCVII. Preuss. Gesandter in London. Brustbild in Oval. B. Arland pinx. ad vivum. J. Simon fec. Schwarzk. Fol.

s. Füssli, Künstlerlexikon. — Marlette, Abecedario. I. 30.

W. Schmidt.

Louis Amé Arlaud, Maler, Nachkomme des Antoine (unmöglich der Sohn), geb. zu Genf 1752, kam um 1780 von Rom zurück, lebte noch 1797. Senebier in seiner Histoire littéraire de Genève sagt von ihm, er sei nicht ohne Talent gewesen und habe seinen Oheim Benoît übertroffen.

Nach ihm gestochen:

1) Jacob Vernet, Prediger in Genf 1728—1791. L. Arlaud del. Gest. von H. Pfenninger. 8.

2) —— Derselbe. Gest. von A. Chaponnier 1785. 8.

s. Füssli, Künstlerlexikon.

W. Schmidt u. Guiffrey.

Arlaud, s. Artaud.

Arldt. C. W. Arldt, Lithograph des 19. Jahrh., lieferte eine Menge besonders landschaftlicher Blätter, die auch en gouache kolorirt erschienen.

1) Bernhard, Herzog von Sachsen-Meiningen, tritt die Regierung an am 17. Dez. 1821. Winterhalter p. gr. Roy. Fol.

2) Bergmann's Heimkehr zu den Seinen. Gez. von P. Grimm, lithogr. von C. W. Arldt und seinem Vater. Tondruck. qu. Fol.

3) Der Kölner Dom in seiner Vollendung, mit Staffage. C. Sprosse del. Roy. qu. Fol.

4) Panoramische Ansicht der Markuskirche und des Dogenpalastes zu Venedig. C. Enslen p. Roy. qu. Fol.

5) Tauben-Michel's Wohnung in Ruppertsdorf bei Herrnhut. qu. Fol.

6) Aktienbrauerei zum Feldschlösschen bei Dresden. Tondruck. gr. qu. Fol.

7) Schloss Weesenstein, Sommeraufenthalt des Königs von Sachsen. gr. qu. Fol.

8) Jagdfrühstück im Lastauer Grunde bei Kolditz. (Friedrich August II. von Sachsen, umgeben von Jagdgefolge, meist Porträts.) Gemalt von J. J. W. Wegener. Mit Zöllner lith. gr. qu. Fol.

9) Der Marktplatz in Halle an der Saale. kl. qu. 8.

10) Ansicht der Stadt Querfurt. qu. Fol.

11) 3 Bll. Ansichten von Altenburg. kl. qu. 8.

12) 11 Bll. Ansichten von Görlitz. kl. qu. 8.

13) 3 Bll. Ansichten von Hainichen. qu. 8.

14) 6 Bll. Ansichten in Bremen. Nach W. F. Kohl. Tondr. qu. Fol.

15) 12 Bll. Albumbll. aus Schwarzburg. qu. 4.

16) 93 Bll. Ansichten aus Thüringen. qu. 8.

W. Engelmann.

Arlotti. Angelo Arlotti, Historienmaler zu Bologna Anfangs des 18. Jahrh. Zani lässt ihn 1730 geb. werden und 1772 sterben. Er war

Schüler von F. Torelli. Die Kirche S. Bartolino in Rimini besass von seiner Hand ein Altarbild mit dem hl. Bartholomäus.

s. Marcheselli, Pitture delle chiese di Rimino. 1754. p. 34. 75. — Zani, Encicl.

A. Pinchart.

Arma. Dalli Arma, Steinmetz aus Ferrara, verfertigte 1554 und 1555 Säulen, kunstreiche Basen und Kapitäle.

s. Cittadella, Notizie relative etc. a Ferrara. p. 397.

Jansen.

Armand. Charles Armand, Landschaftsmaler, geb. zu Bar le duc 1635, † den 18. Febr. 1720. Er wurde am 13. Mai 1673 mit Pomona und Vertumnus in einer Landschaft in die Akademie zugelassen. Wahrscheinlich ist es dieser Künstler, den Gault de Saint-Germain erwähnt und dem er bloss eine mittelmässige Begabung zuschreibt. Nagler zitirt irrthümlich einen Historienmaler dieses Namens, der 1670 gestorben sein sollte. Der einzig bekannte Armand ist der Landschaftsmaler, den die Akademie 1673 aufnahm. Dass er sich übrigens auch auf Historie verstand, beweist sein Bild aus der hl. Geschichte, das im J. 1850 mit der Sammlung des Königs Wilhelm II. von Holland versteigert wurde; es kam auf 225 Gulden. Der Katalog fand in dieser schönen Komposition von verschiedenen Figuren den Stil Rembrandt's. Armand hat in den J. 1699 und 1704 Bilder zur Ausstellung gebracht.

s. Archives de l'art français. I. 367. II. 357. — Defer, Catalogue général. II. I. 127.

Guiffrey u. W. Schmidt.

Armand. Charles Armand, Bildhauer, verfertigte für die Schlosskapelle zu Versailles eine jener Kindergruppen mit den Attributen des Katholizismus, welche von aussen die Bogeneinfassungen der großen Arkadenfenster schmückten.

s. Livret du Musée de Versailles. I. 3.

Guiffrey.

Armand. Armand, Porzellanmaler, erscheint unter den zwischen 1753 und 1800 genannten Künstlern zu Sèvres. Er malte meist Vögel und Blumen und zeichnete mit nebenstehendem Monogramm.

s. W. Chaffers, Marks and monograms, 3. Aufl. pp. 440 u. 454. — A. Demmin, Guide de l'amateur, nouvelle édit. Paris 1863. p. 475.

A. Ilg.

Armand. Emile Armand, Maler, geb. zu Paris 1794, trat am 3. Nov. 1821 in die Akademieschule. Schüler von Petit, hat er Bildnisse in Miniatur gemalt und derartige in den Salons von 1838, 1839, 1841 ausgestellt.

s. Bellier de la Chavignerie, Dict.

* *

Armand. Alfred Armand, Architekt, vorvorzüglich im Eisenbahnbau, geb. zu Paris den 18. Okt. 1805, trat den 22. Jan. 1827 in die Pariser Akademie und lernte bei Provost und A. Leclerc. Er verstand sich auch auf die Malerei, wie seine Aquarell-Ansicht der Galerie Heinrich's II. im Schlosse von Fontainebleau beweist, die im Salon von 1839 ausgestellt war.

s. Bellier de la Chavignerie, Dict.

W. Schmidt.

Armand-Dumaresq. Edouard Armand-Dumaresq, Maler, geb. zu Paris 1. Jan. 1826, bildete sich unter Couture aus und hat sich besonders als moderner Soldatenmaler bemerklich gemacht. Zuerst stellte er verschiedene religiöse Bilder aus, vom J. 1855 an aber hauptsächlich Gemälde, bei denen es ihm auf die Verherrlichung der kriegerischen Vorfälle der beiden Napoleonischen Kaiserreiche ankam. Der Künstler erfreute sich bald offizieller Beschützung; so verfertigte er im J. 1859 im Auftrag des Kriegsministers die Zeichnungen der Uniformen der kaiserl. Garde und wurde für die Weltausstellung im J. 1867 mit der Organisation der Völkertrachten beauftragt. A. sucht realistisch den Charakter des französischen Troupiers, das Momentane der Bewegung, im Kolorit das Körperhafte wiederzugeben. Er weiss die Natur des Soldaten im Felde frappant zu vergegenwärtigen. Im Salon von 1861 machte sein Hinterhalt, Episode aus der Schlacht bei Solferino, sich bemerklich: Jäger lauern auf einer Anhöhe, bäuchlings auf dem Boden liegend und dem Beschauer die Schuhe zukehrend, auf eine Artilleriekolonne, die flüchtend aus dem Hintergrunde einem Holweg zujagt (lebensgrosse Fig.). Das Bild ist gegen alle Regeln der Komposition ausgeführt, aber lebendig, energisch in der Zeichnung, flott und kräftig, freilich auch schwer im Kolorit. Andere Werke von ihm sind: Ruhmreicher Tod, Erinnerung von 1812 (Salon 1855); Eroberung der großen Redoute in der Schlacht bei Borodino und ein Bildniss (Salon 1857); Tod des Generals Bizot bei Sebastopol (Salon 1859); Chasseurs d'Afrique, ein österreichisches Karré sprengend (Salon 1861); Angriff der Division Desvaux bei Solferino (Salon 1863); Vive l'Empereur, aus dem Feldzug von 1859 (Salon 1864); Promenade des kaiserl. Prinzen (Salon 1864); ferner daselbst: la garde du drapeau; l'aumônier du régiment; Schlacht bei Solferino und die beiden Aquarelle: Angriff und Eroberung des Berges Fontana und Uebergang über die Adda, 12. Juni 1859. Im Salon von 1866: Angriff von Kürassiren bei Eylau und die beiden Aquarelle: Transport Verwundeter und ein Jäger als Tirailleur. Auf der Weltausstellung von 1867 befand sich sein Cambronne bei Waterloo, im Salon des J. 1867 eine Aquarelle: Kürassire bei Eylau und ein Bildniss, im Salon 1868 Die Rückkehr von Elba etc.

s. Meyer, Gesch. der französ. Malerei. p. 651. — Bellier de la Chavignerie, Dictionnaire.

* *W. Schmidt.*

Armandus. A. Armandus, Goldarbeiter in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. zu Nizza, stach folgendes Bl.:

Das wunderthätige Madonnenbild zu Laghetto (Virgo de Laghes). Auf Wolken stehende gekrönte Madonna in sternenbesetztem Gewande, mit der Rechten das Christuskind haltend, in ovaler, verzierter Umrahmung. Unten das Wappen von Christina von Frankreich, Herzogin von Savoyen (1606—1663), nebst der Widmung an dieselbe. Schmal Fol.

W. Schmidt.

Armaninus. Armaninus von Modena (de Mutina) malte laut Inschrift 1237 einen Christus mit mehreren Heiligen in der Kirche Sta Maria de Castignana bei Bussi (nicht Buffi) in der Diözese Salmone in den Abruzzen.

s. Agincourt, Peint. ad tab. 133 nach Mittheilung des Abts di Costanzo von St. Paolo vor Rom. — Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien. II. 59.

U.

Armanni. Pietro Martire Armanni, geb. am 14. Jan. 1613 in Reggio, † dort am 10. Juli 1699. Er war ein Schüler des Malers Sebastiano Vercellesi. Als aber Leonello Spada nach Reggio berufen wurde, um die große Kirche der Beata Vergine della Ghiaja zu malen, da schloss sich auch Armanni der Zahl von Künstlern an, die zugleich die Mitarbeiter und die Schüler Spada's wurden. Er hat das Wunder der Maria am Hauptportal im Innern der genannten Kirche ausgeführt.

s. Malvasia, Felsina Pittrice. II. 109. — Tiraboschi, Notizie de' pitt. Mod. p. 308, nach Malvasia und Ranzani, Veridico Racconto dell' origine etc. p. 62. — Breve Descrizione del Tempio della B. V. della Giarra etc. Parma 1822.

Jansen.

Armanno. Vincenzo Armanno, genannt Monsù Armanno, stammte aus den Niederlanden, war aber lange Zeit in Rom als Maler thätig und schmückte hier die Paläste der Großen mit Fresken und Staffeleibildern. Die Vollkommenheit, die er in der Landschaftsmalerei besaß, hatte er sich in seiner Heimat erworben. Er war reich an Erfindungen und wusste seinen Landschaften durch Kolorit und Staffage sowol Reiz als Bedeutung zu verleihen. Den Italienern gefielen die geschickt gezeichneten und passend angebrachten Figuren, sowie die Naturwahrheit und Harmonie der Farbentöne, die sanft und mild in einander übergingen. Armanno galt für grob und unzugänglich. Er verkehrte höchstens mit seinen Landsleuten. »Wie alle Fremde, sagt Passeri, hatte er wenig Neigung zu den Italienern, weil er von ihrer Seite immer Betrug fürchtete«. Wegen Fleischessens in der Fastenzeit wurde er bei der Inquisition denunzirt und trotz seiner Reue mit einer Einschliessung in das Dominikanerkloster bestraft. Hier malte er über der Sakristeithüre der Kirche S. Maria sopra Minerva zwei Landschaften al Fresco, von denen die eine nachmals bei einem Durchbruch der Wand zerstört worden ist. Verstimmt über die verräterische Anzeige, wollte Armanno in seine Heimat zurückkehren. Aber ein Fieber hielt ihn in Venedig fest und brachte ihm nach wenig Tagen im J. 1649 den Tod.

s. Passeri, Vite de' Pittori. p. 170. — Bottari, Raccolta di Lettere. VI. 307, gibt nur Auszüge aus Passeri.

Jansen.

Armano. Giovanni Antonio Armano, Maler und Mitglied der Florentiner Akademie, erscheint in folgenden Auktionskatalogen: Catalogo di una Serie preziosa delle Stampe di Giulio Bonasone Pittore e Intagliatore Bolognese, raccolte dal Professore Gio. Antonio Armano, Membro della R. Accademia di Firenze etc. Ora posseduta dal Sig. Dott. Gio. Battista Petrazzani di Bologna ed esibita in vendita dallo stesso. Roma 1820. 8., und Catalogo di una insigne Collezione di Stampe delle rinomatissime e rare Incisione del celebre Marc' Antonio Raimondi fatta da Gianantonio Armano Pittore. Firenze 1830. 8. Es ist wahrscheinlich auch der Johann Anton Armano, von dem Füssli (Neue Zusätze) zwei anonyme kleine Radirungen mit Figuren anführt.

W. Schmidt.

Armanow. Armanow nennt Füssli, Künstlerlexikon IV. 1845, unter Thévenin einen Stecher um 1800, der das nachfolgende schlechte punktirte Bl. geliefert habe. In den Neuen Zusätzen führt er ihn als Armano auf.

Hero und Leander. Nach Ch. Thévenin. In schwarzen und farbigen Abdrücken. Fol.

Spätere Drucke tragen nach Füssli die Adr. von C. G. Zehl in Leipzig.

W. Schmidt.

Armao, s. **Arnao.**

Armas. Duarte d'Armas, s. **Duarte.**

Armellino. Aluigi oder Luigi di Rugieri oder Ruggeri, genannt l'Armellino, Steinmetzmeister in Siena, kommt 1473 urkundlich vor und erhielt 1481 den Auftrag, mit Vito di Marco ein Feld in dem Mosaikfussboden des Doms auszuführen. Milanesi glaubt, ihm dort die kumäische Sibylle zuschreiben zu dürfen. Sein Name erscheint noch in Urkunden bis zum Januar 1487.

s. Milanesi, Documenti Senesi. I. 129. II. 377—379. 413.

U.

Armengal. Magin Armengal, Maler von Valencia, Schüler des berühmten Juanes, in dessen Haus zu Bocairente er sich beim Tode desselben 1579 befand. Er wird in einem notariellen Akt von 1580 erwähnt.

s. P. Arques Jover, Coleccion. Ms. p. 11.

Zarco del Valle.

Armenini. Giovanni Battista Armenini, Sohn des Pier Paolo Armenini, 1540 in

Faenza geb., ging mit seinem 15. Lebensjahre nach Rom, um dort die Malerei zu erlernen. Hier trat er Taddeo Zuccaro nahe. Gelegentlich erfahren wir, dass er auch Michel Angelo's jüngstes Gericht kopirte. Als Herzog Alba siegreich gegen die Päpstlichen 1557 den Kirchenstaat betrat, verliess Armenini Rom uud wanderte neun Jahre lang allein durch Italien. »Alle Städte des Landes, schreibt er, zwischen Mailand und Neapel, zwischen Genua und Venedig habe ich kennen gelernt«. Bei all seinen Schicksalen und Abenteuern gewann er nichts für seine Kunst. In Mailand lernte er den Maler Bernardino Campi aus Cremona kennen und zeichnete nach einem Karton desselben eine Himmelfahrt Mariä für ihn auf. Campi aber gab ihm nicht nur die verheissene Bezahlung, sondern behielt ihn auch noch ein Paar Monate lang bei sich. Das einzige selbständige Werk des Armenini ist merkwürdiger Weise ebenfalls eine Himmelfahrt Mariä. Sie befindet sich nach Lanzi in Faenza und trägt die Unterschrift: »Joh. Bapt. Armenini primitiae«. Hat dies Erstlingswerk keine Nachfolger gehabt? »Von demjenigen, sagt Armenini, der über mich verfügen konnte, wurde ich am Schlusse meiner Wanderschaft gezwungen, zugleich meine Profession und mein Gewand zu ändern«. Er wurde Geistlicher, und mit der Praxis vertauschte er die Theorie der Kunst. Das Buch, das ihm einen Namen gemacht hat, war 1586 fertig, wurde von dem Verleger dem Herzog Guglielmo Gonzaga von Mantua gewidmet und erschien dann 1587 mit einem sehr verlockenden Titel: »Wahre Vorschriften der Malerei, worinnen in schöner Anordnung nützlicher und guter Anweisungen denjenigen, so in dieser Kunst mit Geschwindigkeit will ausgezeichnet werden, gelehret werden die Hauptarten zu zeichnen und zu malen und Gemälde zu machen, wie sie den Bedingungen der Orte nnd der Personen angemessen sind. Ein Werk, nützlich und notwendig nicht allein für alle Künstler wegen der Zeichnung, des Lichtes und der Grundlegung aller anderen Kunstmittel, sondern auch für jedermann, der dieser so edeln Profession beflissen ist«. — Der Wunderdoktor konnte sich freilich nicht verhehlen, dass seine Rezepte ihm selber wenig geholfen hatten, und vertheidigte sich in einer Nachschrift, worin dann die Missgunst des Schicksals und der Mangel der Gunst der Großen für alles verantwortlich gemacht werden. »Das Geschick, heisst es, vermag mehr als die Geschicklichkeit, und wo am wenigsten Verstand ist, findet das Glück den meisten Raum für sich«. Das Buch enthält übrigens unbestreitbar vortreffliche Fingerzeige und Anweisungen, daneben auch zahlreiche historisch interessante Notizen. Noch im vorigen Jahrh. wurde es in Italien von Bottari und in Deutschland von Hagedorn ausserordentlich geschätzt. Sein erstes Erscheinen aber fiel gerade in die Zeit, wo die Kunst auf Akademien gebracht wurde und nun überhaupt der Theorie und Systematik in die Hände fiel. Kurz vor Armenini hatte sich schon Lomazzo vernehmen lassen, und kurz nach ihm schrieb Federico Zuccaro. Damals wurde jenes Axiom zur Geltung gebracht, wonach die Malerei »eine schweigende Poesie« und die Poesie »eine redende Malerei« sein sollten. — Am 27. Juni 1605 machte Armenini sein Testament in Faenza, wo er Priester war. An Giovanni Francesco, Sohn des Tommaso Armenini vermachte er ausser anderen »alle Malereien«, die er zum ewigen Andenken aufheben sollte. Paolo Viani erhielt Medaillen, Bücher und Zeichnungen. Nur von den letzteren sollte auch Innocenzo Zanolini einen Theil bekommen. Sein Grab wünschte Armenini in der Pfarrkirche von S. Tommaso rechts vom Hauptaltar in einem hölzernen Sarge.

Am 13. Mai 1609 erfolgte sein Tod.

s. Armenini, De' veri precetti etc. Ravenna 1587. Anhang. Ausserdem pp. 12. 23. 64 210 u. ö. — Gualandi, Memorie. II. 78. 192. — Bottari, Raccolta. VI. 192. — Hagedorn, Betrachtungen über die Malerei. pp. 18. 520 u. ö. — Vergl. auch Guhl, Künstlerbriefe. II. Einl.

Jansen.

Armessin, s. L'Armessin.

Armfield. G. Armfield, moderner englischer Maler von Jagdszenen.

Nach ihm gestochen und lithographirt:

1) Three to one on the fox. Gest. von Tomkins. gr. qu. Fol.
2) How to live in the country. Gest. von Dems. gr. qu. Fol.
3) For ever and ever Amen. Gest. von Dems. gr. qu. Fol.
4) The First Lesson and full Practice. Nach Armfield und J. Bateman gest. von Geo. Zobell. gr. qu. Fol. 1868.
5) The sportsman's Fireside. Jägerzimmer mit fünf Hunden. Chromo-lith. by Vincent Brooks. London 1856.
6) Full Practice. (New plate.) Engraved by Alfred Lucas. London 1870.

W. Engelmann.

Armhand. Armhand, vielleicht bloss Dilettant, Ende des 18. Jahrh.

Nach ihm gestochen:

Steph. Wüst, Zisterzienser, Professor der Theologie in Ingolstadt. Armhand p. 1789. Gest. von J. E. Haid. Schwarzk. 8.

W. Engelmann.

Armi. X. dall' Armi, Zeichner und Stecher, Kunstdilettant zu Mailand am Aufang des 19. Jahrh.

Schaf und zwei Lämmer. 1816 (oder 1806?).
s. Le Blanc, Manuel.

Wessely.

Armi. Giovanni dall' Armi, italienischer Mathematiker, verstand sich auch auf die Lithographie, wie die von ihm lithographirten mathematischen Figuren zu seinem 1821 zu Rom er-

schienenen Werke: *Ristretto di Fatti acustici, letto in Accademia de' Lincei,* beweisen.

s. Tübinger Kunstblatt. 1822. p. 40.

W. Schmidt.

Armitage, Edward Armitage, englischer Historienmaler, Associat der Royal Academy von London, aus einer angesehenen Familie von Yorkshire geb. am 20. Mai 1817. Seine Ausbildung ging nicht den in England gewöhnlichen Weg. Er kam früh nach Frankreich und trat schon 1836 zu Paris in das Atelier von Paul Delaroche ein, der damals eine Hauptrichtung der französischen Kunst beherrschte. A. hatte schon früh hohe Ziele im Auge und wendete sich mit Vorliebe der ernsten gedankenvollen Kunst sowie einer strengeren Durchbildung der Form zu, während die englische Malerei mehr nach koloristischem Reiz trachtete. Um so mehr wirkte die französische Kunst der dreissiger Jahre, die in ihren Hauptmeistern, Ingres, Delaroche und Ary Scheffer ernste Durchbildung und historischen Stil anstrebte, bestimmend auf ihn ein. Unter der Leitung von Delaroche machte er rasche Fortschritte und wurde bald einer der bevorzugten Schüler desselben, so dass er von diesem nebst drei andern zur Ausführung seines grossen Wandgemäldes in der Ecole des Beaux-Arts, des bekannten Hemicycle, herangezogen wurde. Sie hatten nach dem Entwurfe die Figuren zu vergrössern und auf die Wand zu zeichnen, sowie auch nach einer Skizze die erste malerische Ausführung zu übernehmen. Darauf arbeitete Delaroche noch ein Jahr mit ihnen gemeinsam an der Vollendung des Ganzen. So bildete sich ein inniges Verhältniss zwischen dem Meister und den Schülern, das sich auch später um so mehr erhielt, als Delaroche, der für seine Arbeit selber knapp bezahlt wurde, ihnen keinen Lohn zumessen konnte, aber dafür mit seinem Rath und seiner Anleitung auch in ihrer ferneren künstlerischen Thätigkeit beistand. A., nicht lange darauf nach London zurückgekehrt, erhielt mit seinem daselbst ausgestellten ersten Karton (bei einer Konkurrenz für Freskogemälde) den ersten Preis von 300 Pfd. St. Gegenstand war die Landung Cäsar's in Britannien, die Darstellung aber noch so sehr in der Weise Delaroche's gehalten, dass man argwöhnte, dessen Hand habe mitgeholfen, und der Künstler erst den Preis erhielt, als er in England selbst eine zweite Zeichnung gemacht hatte. Bezeichnend ist, dass der Karton auch die wissenschaftliche Kenntniss des historischen Stoffes bekundete, worin sich gleichfalls A. als den treuen Schüler Delaroche's erwies. 1845 erhielt er dann einen weiteren Preis mit dem Karton »Der Geist der Religion« und endlich 1847 einen großen Preis von 500 Pfd. St. für das Oelgemälde Die Schlacht bei Meeanee (Sieg des Charles Napier über die Emire von Sindh), das in den Besitz der Königin Viktoria überging.

Diese Erfolge führten ihn zu größeren Arbeiten. Er wurde zunächst berufen, an den Wandmalereien im Parlamentshause (Westminster-Palast) Theil zu nehmen und malte daselbst in der oberen Vorhalle (Waiting Hall) zwei Fresken: Die Themse mit ihren Nebenflüssen (1852) und den Tod Marmion's (1854). Diesen folgten später die Malereien in der katholischen Kirche zu Islington, wo der Künstler den hl. Franziskus vor dem Papst Innocenz III. (1859) und in der Apsis Christus mit den zwölf Aposteln (1860) darstellte. Er hatte dazu besondere Studien auf einer italienischen Reise und namentlich auch in Assisi gemacht (1857), nachdem er sich schon 1849 einige Zeit in Rom aufgehalten. Diesen Werken lässt sich eine gewisse monumentale Größe und Wirkung nicht absprechen; sie sind bemerkenswerth durch die einfache Behandlung der Formen, den Adel der Typen, den breiten, wolgeordneten Faltenwurf, sowie durch die tiefe Färbung und den Ausdruck einer feierlichen Empfindung. In die jüngst verflossenen Jahre fällt eine sehr umfangreiche Wandmalerei in University Hall zur Erinnerung an den verstorbenen Crabb Robinson. Der alte gelehrte Herr ist in seinem Studirzimmer dargestellt, wie vor seinem Geiste die Gestalten der großen Menschen, mit denen er befreundet gewesen, vorüberwandeln: Göthe, Schiller, Frau von Staël, Edward Irving, Bunsen; Samuel Rogers, Wordsworth, Southey, Coleridge etc. näher um ihn versammelt. Hier ist die Darstellungsweise mehr realistisch gehalten, während in jenen religiösen Gemälden das Vorbild der Florentiner Meister und Rafael's unverkennbar ist. A. hat die modernen Menschen auch in moderner Kleidung und Haltung geschildert, und man kann diesen Versuch, auch im Monumentalen sich näher an die Wirklichkeit zu halten, nicht misslungen nennen.

Bekanntlich gehen leider die Fresken in Westminster ihrem Untergange rasch entgegen, ohne dass man gerade ihrer Technik die Schuld zuschreiben könnte. A. war geneigt, die Ursache in dem Bewurf zu suchen, da die Malereien in Islington nicht gleicher Weise Schaden litten. Allein näher untersucht gehen auch diese dem Verderben entgegen, und es ist wol den Einwirkungen der Londoner Atmosphäre die Zerstörung zuzuschreiben. Der Künstler hat daher zu den Malereien in University Hall eine Mischung von Wachs und Terpentin als Bindemittel gebraucht, die eine grössere Dauerhaftigkeit verspricht.

Zu den Wandmalereien Armitage's gehört noch eine allegorische Darstellung des indischen Aufruhrs im Stadthause zu Leeds. Hier ist Britannia als hohes, gewaltiges Weib von ernster Schönheit dargestellt, wie sie eben daran ist, einem bengalischen Tiger, den sie an der Kehle vor sich gefasst hält (dem Sinnbilde der aufrührerischen Seapoys), das Schwert in die Brust zu stossen. Rings um sie niedergemetzelte Gestal-

ten. Dieser Komposition ist eine gewisse Wucht eigen, und die weibliche Figur ist nicht ohne Grösse und Macht des Ausdrucks, allein in der Erfindung ist ein gewisser französischer Zug nicht zu verkennen.

Neben diesen monumentalen Werken hat der Künstler in den J. 1848 bis auf die neueste Zeit eine nicht kleine Anzahl von Oelgemälden hervorgebracht, welche in den Ausstellungen der Royal Academy einen nicht gewöhnlichen Beifall fanden (ausgestellt waren 36 Gemälde in 22 Jahren). Wir nennen von diesen: Heinrich VIII. und Katharina Parr, der Tod Nelson's bei Trafalgar (1848); Szene aus der Geschichte des Thomas Becket (1849); Vision Ezechiels (1850); Samson in der Mühle (1851); Hagar (1852); Schlacht bei Inkermann und der Kavallerie-Angriff bei Balaklava (1856); Die Mutter des Moses nach der Aussetzung des Kindes (1860); Pharao's Tochter (1861); Begräbniss eines christlichen Märtyrers zu Nero's Zeiten (1863); Ahab und Jezabel (1864); Das Festmal der Esther (1865); Reue des Judas (jetzt in der Nationalgalerie zu London) und die Eltern Jesu, ihn suchend (beide 1866); Savonarola und Lorenzo der Prächtige; Christus, den Kranken heilend (beide 1867); Das Fest des Herodes (1868); Hero, das Zeichen auf dem Leuchtthurme gebend; Christus, die Apostel Jakob und Johannes zu sich rufend (beide 1869).

Wie man sieht, hat sich A. auf den verschiedensten Gebieten der Geschichte und der Mythe, insbesondere auch der alt- und neutestamentlichen Sage bewegt. Bisweilen hat er sich auch in Genre-Darstellungen versucht, wie er denn bei seinem römischen Aufenthalte eine Szene aus dem dortigen Volksleben malte. Zu den beiden Bildern, welche Ereignisse aus dem Krimkriege schildern, war er an Ort und Stelle gewesen, da er den Auftrag von der englischen Regierung erhalten hatte. In ihnen näherte er sich der Darstellungsweise Horace Vernet's. Zur Schilderung des bewegten Kampfes kam ihm seine Körperkenntniss gut zu Statten, doch wie überhaupt das Kolorit seine schwächere Seite ist, so leidet hier insbesondere die Färbung an einer gewissen Schwere und Buntheit. — Andererseits haben seine religiösen Gemälde nichts von der überreizten kirchlichen Empfindung des Nazarenerthums; sie geben eine einfache, wenn auch würdige Schilderung der Ereignisse, wobei jedoch A. keineswegs, wie Horace Vernet, die biblischen Figuren in das heutige arabische Gewand kleidet. Bei Darstellung geschichtlicher Szenen hebt A. gerne das leidenschaftliche Moment hervor, und geht im Ausdruck desselben bisweilen etwas zu weit. Uebrigens bleibt er einer der wenigen unter den modernen englischen Malern, welche einen monumentalen historischen Stil und deshalb eine gründliche Durchbildung der Form in idealem Sinne anstreben.

Notizen von Sidney Colvin. •

Nach ihm gestochen etc.:

1) The Battle of Meeanee. Gest. von J. B. Allen. In Hall's Royal Gallery of Art — 1854. kl. qu. Fol. s. Lexik. I. p. 488.
2) Howard the Philanthropist visiting an Asiatic Prison. Gest. von E. Webb. Art-Union of London. 1847.
3) Samson. Gest. von Will. Holl. In Stackhouse's History of the Bible. 1855. kl. Fol.
4) A City of Refuge. Gest. von W. Holl. In Blackie's Imperial Bibel. 1856. qu. Fol.
5) Caesar's first invasion of Britain. Lithogr. von Will. Linnell. 1847. qu. Fol. Preiskarton, s. oben. Wurde nebst den Preis-Kartons anderer Künstler herausgegeben: The Prize Cartoons. 11 lith. Bll. zur Geschichte Englands.
6) Sir Walter Scott's death of Marmion. Nach dem Fresko im Parlamentsgebäude. In Holz geschn. von W. Thomas. 4.
7) The Socialists. Holzschn. in den Illustrated London News 1850. gr. 8.
8) Peace. Ebendaselbst. 1851. Fol.
9) Esther's Banquet. Photogr. nach dem Originalgemälde. London. Marion, son & Co. gr. qu. Fol.
10) Retribution. Photogr. nach der Originalzeichnung zu dem Fresko in Leeds. In Hamerton. the Portfolio, an artistic Periodical. April 1870. Fol.

G. W. Reid.

Armknecht. Peter Armknecht, in Heiligenstadt auf dem Eichsfelde, restaurirte mit Johannes Thene die dortige Stiftskirche nach dem großen Brande von 1333. Inschrift an der Aussenseite des Chors.

s. Wolf, Geschichte von Heiligenstadt. p. 129.

U.

Armknecht. Armknecht, Maler in Krakau, offenbar deutscher Abkunft, kommt in Rathsakten von 1387—1390 vor. Er malte das Bildniss des Königs Kasimir, wol für den Magistrat. Im Akte steht: Pro ymagine Armknecht pictori dedimus marcas 4.

s. A. Grabowsky, Skarbniczka. 1854. p. 38.

W. Schmidt.

Armorini. Giuseppe Armorini, bemalte nach Meusel (Miscellaneen. XIII. 50) in der Kirche S. Biagio zu Bologna zwei Kapellen mit Ornamenten; wahrscheinlich im 18. Jahrh.

••

Armstrong. Cosmo Armstrong, englischer Kupfer- und Stahlstecher im ersten Viertel des 19. Jahrh.

Von ihm gestochen:

1) Karl I. Nach A. van Dyck. 8.
2) George IV. Nach Thom. Lawrence. 1824. 8.
3) Wm. de Valence, Graf von Pembroke, Halbbruder u. Günstling Heinrich's III.; erschl. zu Bayonne 1298. Nach dem Monument in der Westminster-Abtei. 4.
4) John Haighton, Arzt, † 1823. Fr. Simonau del. 1819. 8.
5) George Gordon Lord Byron, Dichter, † 1825. Nach Phillips. 8.
6) Peter Nicholson, Architekt. Nach Heaphy. 4.

7) W. Shakespeare, mit kleinem Schnurrbart und eckigem Stehkragen. 8.
8) Michel Angelo Buonaroti. 8.
9) Peter Dupuis. Nach N. Mignard. 1822. 8.
10) Don Quixote's combat with the Giant Malumbruno. Nach R. Smirke. 1817.
11) Picturesque views of the antiquities of Pola, by Th. Allason architect. London 1819. Darin Bll. von Cosmo Armstrong. Fol.
12) Charitas, Brustb. Artist's benevolent friend. Stalstich. 1821. 8.
13) 2 Bll. antike Skulpturen in: A. Description of the collection of ancient Marbles in the British Museum. London 1812. 4.

Notizen von G. W. Reid.

W. Engelmann.

Armstrong. Thomas Armstrong, englischer Maler der Gegenwart, geb. zu Manchester 1835. Seine Ausbildung empfing er namentlich in dem Atelier Ary Scheffer's zu Paris. Er hat sich in den letzten Jahren insbesondere durch ansprechende Genrefiguren bemerklich gemacht, in denen er mit der Einfachheit der praerafaelitischen Schule eine zarte und dekorative Färbung, wie sie einer Richtung der modernen französischen Malerei eigen ist, zu verbinden suchte. Von seinen seit 1865 in der Royal Academy ausgestellten Bildern nennen wir: Josephine, Morning, Peach Gathering, The Lesson.

Sidney Colvin.

Armstrong. Charles Armstrong, vortrefflicher Chromolithograph, geb. zu London 23. Nov. 1839, langjähriger Schüler der Regierungszeichnenschule. 1858 erhielt er als solcher eine Medaille für eine Studie nach dem Leben. Im J. 1860 fing er an, in dem Etablissement von Vincent Brooks die Lithographie und Chromolithographie zu betreiben. 1866 kam er nach New-York und siedelte einige Jahre später nach Boston über, wo er gegenwärtig (1870) in dem Etablissement von L. Prang & Co. thätig ist.

Zu seinen besten Leistungen zählen:

1) Bay of Naples. Nach Richardson. Gr. 14 u. 42 Zoll. 28 Platten. London, bei Lloyd & Co.
2) Oelskizzen. Nach John Leech, darunter die grösste The Hunting Parson, 16 u. 25 Zoll. Circa 30 Platten. Bei Agnew & Co. (Manchester).
3) Zwei Aquarelle. Nach Jutsum. 14 u. 18 Z. 17 Platten. Nottingham, bei Shaw.
4) Locke Lomon. Nach Aaron Penley. 15 u. 24 Z. 23 Platten. Nottingham, bei Shaw.
5) Illustrationen zu Shakespeare. Nach John Gilbert.
6) Faksimiles nach Pine's Aquarellen, zum Gebrauch der Schüler in den englischen Regierungszeichnenschulen als Vorlagen. 9 u. 13 Z. 18 Platten.
7) Launching the Lifeboat. Nach Edward Moran. 24 u. $13^3/_4$ Z. 27 Platten. Boston, bei L. Prang & Co.
8) The Joy of Autumn. Nach William Hart. $15^3/_4$ u. 20 Z. 31 Platten. Boston, bei L. Prang & Co.

Nach Mittheilungen des Künstlers.

S. R. Köhler.

Armytage, s. **Armitage.**

Armytage. James Charles Armytage, Stahlstecher und Kupferstecher, geb. zu London um 1820, wird zu den besten seines Landes gezählt.

1) Hagar and Ismael. Nach J. Clark. qu. Fol. Art-Journal 1865.
2) The Magdalen. Die büssende Magdalena. Nach A. Correggio. kl. Fol. In: Europ. Gallerien. Braunschw. 1847.
3) The good shepherd. Der gute Hirt. Nach Murillo. Das Original in der Sammlung des Barons Rothschild. kl. Fol. Europ. Gallerien etc.
4) The Disciple, Brustbild eines bärtigen Mannes. Nach W. Etty. Fol. Das Bild in der Vernon-Gallerie. Art Journal 1863.
5) Geneviève of Brabant — in der Höhle mit Kind und Hirschkuh. Nach G. Wappers. Das Bild im königl. Besitz. qu. Fol. Hall, The Royal Gallery, 1840; dann im Art-Journal 1856.
6) Where they crucified him. P. R. Morris p. Das Bild bei Rob. Rawlinson. Art-Journal 1868; dann in J. C. Hall, Selected Pictures from the Galleries and Private Collections of Great Britain.
7) Belisarius. Nach F. Gérard. Das Bild im Louvre. kl. Fol. Europ. Gallerien. Braunschw. 1847.
8) Christiana in the House of Gaius. Nach J. Gilbert. Das Bild bei Ch. Fraser. qu. Fol. Art-Journal 1867; dann in Hall's Selected Pictures etc.
9) The monk, Brustbild in Profil nach Rechts, in Oval. Nach E. V. Rippingille. Fol. Das Bild in der Vernon-Gallerie. Art-Journal 1853.
10) Rout of Comus and his band. E. Landseer p. qu. Fol. Das Gemälde in der National-Gallerie. Art-Journal 1865; dann in Hall's Selected Pictures etc.
11) De Foe in the Pillory. E. Crowe pinx. Art-Journal 1868; dann in Hall's Selected Pictures etc.
12) Gil Blas at Pennaflor. D. Maclise p. qu. Fol. Hall, the royal Gallery. 1840. Dann im Art-Journal 1859.
13) The Guerilla Council of war. Nach D. Wilkie. qu. Fol. Im königl. Besitz. Art-Journal 1859.
14) The Guerilla's Departure. Nach Demselben. Art-Journal 1861.
15) The wounded Guerilla. Nach Demselben. Art-Journal. 1861.
16) The Mill-door. Nach J. C. Lewis. Fol. Art-Journal 1869; dann in Hall's Selected Pictures etc.
17) The Gleaner. Junge Aehrensammlerin. Nach P. F. Poole. Fol. Das Bild im Besitz des J. Bickerstaff in Preston. Art-Journal 1864; dann in Hall's Selected Pictures etc.
18) The chieftain's friends. Der Junge mit einem Falken und Jagdhunden. Nach E. Landseer. qu. Fol. Art-Journal 1862.
19) The balcony; zwei Damen und ein Zitherspieler am Balkon. Das Bild in der Vernon-Gallerie. W. Etty p. Fol. Art-Journal 1854.
20) The cavalier; ein Reiter grüsst zwei Mädchen. Painted by Herring, Bright and Baxter. Das Bild im Besitz des Fr. Chapple in Liverpool. Fol. Art-Journal 1866; dann in Hall's Selected Pictures etc.
21) Drawing the net at Haveswater. Vornehme

Fischfang-Partie. Nach J. Thompson. qu. Fol. Art-Journal 1870.

22) King Charles the First. Nach van Dyck. Das Bild im Louvre. kl. Fol. Europ. Gall. Braunschweig 1847.

23) The Children of Charles the First. Nach Dems. Das Bild in der Londoner National-Gall. kl. Fol. Ebenda.

24) Charles Dickens, Schriftsteller. Nach Miss M. Gillies. Mit Autogr. 8.

25) The Lady Dover (mit dem Kinde auf dem Schooße). Nach Thom. Lawrence. kl. Fol. Europ. Gall. Braunschw. 1847.

26) Mrs. Faucit, Schauspielerin, als Helena. 8.

27) Harriet Martineau aus Norwich, Schriftst. über politische Oekonomie. Nach Miss Gillies. Mit Autograph. 8.

28) Southwood Smith. Nach Derselben. Ebenso.

29) Sir Thomas Noon Talfourd, Schriftst., geb. 1795. Mit Autograph. 8.

30) Alfred Tennyson, Dichter. Nach S. Lawrence. Ebenso. 8.

31) Wm. Wordsworth, Dichter, † 1850. Nach Miss Gillies. Ebenso.

32) Approach to Venice. Nach J. M. Turner. qu. Fol. Das Bild in der National-Gal. Art-Journal 1864.

33) Venice: the bridge of sighs. Nach Dems. qu. Fol. Ebenso. Art-Journal 1863.

34) Te sun rising in a mist. Seelandschaft. Nach Dems. qu. Fol. Art-Journal 1862.

35) Dutch boats in a gale. Nach Dems. qu. Fol. Das Bild im Besitz des Earl of Ellesmere. Art-Journal 1862.

36) The autumn gift. Fruchtstück. Nach G. Lance. qu. Fol. Art-Journal 1854.

W. Engelmann u. J. E. Wessely.

Arnal. Juan Pedro Arnal, einer der gelehrtesten spanischen Baumeister des vorigen Jahrh., war der Sohn des Goldschmids Juan Henrique Arnal aus Perpignan und der Margarita Gerónima Ardei aus Castelnaudari, geb. zu Madrid am 19. Nov. 1735. Er wurde auf der Akademie zu Toulouse gebildet, wo er sieben Preise gewann, besuchte dann die Akademie S. Fernando in Madrid, und erhielt hier 1763 den zweiten Preis erster Klasse für Architektur. Als einer der geschicktesten Zöglinge wurde er ausgesandt, um unter Leitung des Josef Hermosilla die arabischen Alterthümer von Granada und Córdoba aufzunehmen, und in Folge dieser Arbeit ernannte die Akademie ihn 1767 zum Ehrenmitglied. Dann wurde er 1774 stellvertretender Direktor derselben, und 1780 beauftragte ihn der König mit der Untersuchung der neu entdeckten Mosaiken von Rielves bei Toledo. Er nahm den Plan des alten Gebäudes auf, zeichnete 15 Mosaiken, und publizirte die Ausgrabungen in kolorirten Stichen. Hierauf baute er 1784 die königliche Druckerei, wurde 1786 Direktor der Architektur an der Akademie, 1801 Generaldirektor der letzteren und 1802 Architekt der Postanstalten, als welcher er sich durch den Bau der Post in Madrid hervorthat. Er starb daselbst am 14. März 1805. Arnal war zweimal verheiratet, zuerst mit Luisa de Robles und dann mit Francisca Ortiz y Carrion, die er schwanger hinterliess, ohne andere Kinder. Ueber seine reiche und ausgesuchte Bibliothek verfügte sein Testament, dass bei deren Verkauf die Fachgenossen ein Vorzugsrecht haben sollten.

Arnal hat auch viele architektonische Ornamente, Grabmäler, Möbeln und dergleichen geätzt; doch wird sein Geschmack nicht sonderlich gerühmt. Nicht besser waren die von ihm entworfenen Bauten. Hervorgehoben werden ausser Dekorationen zu festlichen Gelegenheiten, Altartabernakel in Madrid, Jaen und Salamanca, der Reliquienkasten der sel. Mariana in Madrid, das Portal und die Reparaturen am Palast des Herzogs von Alba im Barquillo, und ein kostbarer Obelisk für die Stadt S. Lucar de Barrameda.

s. Llaguno y Amirola, Noticias. IV. 308. — Caveda, Geschichte der Baukunst in Spanien p. 287.

Fr. W. Unger.

Von ihm verfasst:

Discurso sobra el origen y principio de los Mosaycos — contraido à los que nuevamente se descubriéron en las excavaciones de la villa de Rielves de orden de S. M. (Madrid? 1788.) Fol.

Arnald. George Arnald, englischer Landschaftsmaler, geb. 1763 (zu London?), 1810 Associat der k. Akademie, † 1841. Er war insbesondere für den Herzog von Gloucester beschäftigt. Seine Bilder sind Darstellungen einfacher Gegenden in England und Frankreich von friedlichem Charakter.

Er gehörte zu den Künstlern, welche im J. 1801 eine Gesellschaft bildeten und England durchreisten, um dann die *Beauties of England and Wales, or delineations historical, topographical and descriptive*, 4, herauszugeben.

s. H. Ottley, A Biographical and Critical Dictionary etc.

Nach ihm gestochen:

1) View of Well's Cathedral, Somersetshire. Gest. von J. Greig. In Walker's Itinerant. 1802. gr. qu. 4.

Im zweiten Druck findet es sich im Copper Plate Magazine.

2) West Front of Jedburgh Abbey Church, Roxburghshire. Gest. von J. Greig. Für: The Border Antiquities of England and Scotland. 1812. kl. Fol.

3) South East View of Jedburgh Abbey, Roxburghshire. Gest. von J. Greig. Für dasselbe Werk kl. qu. Fol.

4) Echo and Narcissus. Gest. von Alfred R. Freebairn. Aus Hall's Book of Gems. 1836. qu. 8

5) The Battle of the Nile. Presented to Greenwich Hospital by the Directors of the British Institution. Gest. von J. Le Petit. 1831. qu. 4

6) Köpfe von Schafen. Gest. von J. Greig. 1814. gr. qu. 4.

7) W. Wyndham's Boar. Gest. von J. Greig. gr. qu. 4.
8) View of the suspension Bridge erected near the Menai strait, in North Wales. Gest. von R. G. Reeve in Aquatinta. 1828. No. 15 einer Folge. Roy. qu. Fol.
9) View of the suspension Bridge erected at Conway, North Wales. Gest. von R. G. Green in Aquatinta. 1828. Roy. qu. Fol. No. 17 einer Folge.
10—11) Rosslyn Castle und Gegenstück. 2 Bll. Gest. von Middiman. qu. Fol.
12) The river Meuse; being delineations of the scenery of that river from Liege to Mezieres, etched (with explanatory remarks) by George Arnald. London 1828. Fol.
13) Ch. Matthews, Schauspieler, geb. 1776, ganze Figur im Kostüm. G. Arnald del. J. Greig sc. qu. Fol.

Notizen von W. Engelmann.

G. W. Reid.

Arnaldi. Conte Enea Arnaldi, Baumeister, geb. zu Vicenza im J. 1716 von vornehmen Eltern. Seine Vorliebe für die mathematischen Wissenschaften führte ihn zum Studium der Architektur. Der Magistrat seiner Geburtsstadt übertrug ihm die Restauration des Rathauses, genannt Della Ragione, das von Palladio erbaut worden war, und er entledigte sich dieser Aufgabe unter allgemeinem Beifalle. Nach seinen Plänen wurde im J. 1779 die Reitbahn der Stadt, die Cavallerizza, aufgeführt. Es ist dies ein eleganter Bau im toskanischen Stile. Die Fassade zählt neun Bogenreihen mit Pilastern, von einer Attika überhöht. Im Werke von Mosca findet man den Stich danach. Milizia spricht mit großem Lobe von den theoretischen und praktischen Kenntnissen Arnaldi's in der Baukunst.

A. starb nach Boni im J. 1800, nach Zani jedoch 1787.

Seine Schriften:

1) Idea d'un Teatro, nelle principali sue parti simile a' Teatri antichi all' uso moderno accommodato; con due discorsi, uno sopra i Teatri in generale riguardato al solo coperto della Scena esteriore; l'altro intorno al soffitto di quella del Teatro Olimpico di Vicenza. Vicenza 1762. 4. Mit 6 Bll. Abbildungen.

   Gegen dieses Werk schrieb O. Calderari ein Gutachten, das erst im J. 1847 gedruckt wurde in: Il Teatro Olimpico nuovamente descritto ed illustrato dall' Ab. A. Magrini. Padua 1847. 8.

2) Delle Basiliche antiche, e spezialmente di quella di Vicenza del celebre Andrea Palladio. Coll' aggiunta della Descrizione d'una Curia d'invenzione dell' Autore. Vicenza 1767. 4. Mit 8 Bll.
3) Descrizione delle Architetture, Pitture et Sculture di Vicenza. Vicenza 1779.

s. Boni, Biografia degli Artisti. — Zani, Encicl. — Milizia, Memorie degli Architetti antichi e moderni. 3. Aufl. 1781. II. 387. — Kunstblatt. 1848. p. 222. — Füssli, Neue Zusätze.

Notizen von W. Schmidt.

Alex. Pinchart.

Arnao. Arnao de Flandes oder Arnold von Flandern, Glasmaler aus den Niederlanden, bot im J. 1525 mit Arnold de Vergara, den man für seinen Bruder hält, dem Domkapitel von Sevilla an, ihm einen Theil der Glasgemälde der Kathedrale zu übertragen. Diese Arbeit, ursprünglich im J. 1504 durch Cristobal Aleman begonnen, von 1504 bis 1525 durch Verschiedene fortgesetzt, ward in diesem Jahre durch die beiden Arnold übernommen. Sie arbeiteten gemeinsam bis 1538. Damals liess Arnold de Vergara aus unbekannter Ursache eine der Rosen des Querschiffes, die Himmelfahrt Mariä darstellend, unvollendet, und sein Bruder musste sie vollständig machen. Von nun an arbeitete Arnold von Flandern allein und setzte sein Werk bis an seinen Tod, im J. 1557, fort. Das Kapitel bezalte damals seiner Witwe eine Summe von 50,592 Maravedi für das letzte Bild, das er gemalt hatte, und das die Niederkunft des hl. Geistes auf die Apostel darstellte. Unter den 93 Glasgemälden der Kathedrale rühren von Arnold 20 her; die wichtigsten versinnlichen Christi Einzug in Jerusalem, die Auferweckung des Lazarus, das Abendmal, die Fusswaschung, die hl. Magdalena die Füsse Christi salbend, den Tod Mariä und endlich die Himmelfahrt Christi, welche der von Arnold de Vergara unvollendet gelassenen Rose gegenüber sich befindet. Nach Cean's Forschungen war Arnold's Bezahlung im Prinzip auf 5000 Maravedi festgesetzt, und er empfing ausserdem 3 Realen für jede fertig eingefügte Spanne Glas. Ein Kapitelsbeschluss erhöhte später diesen Nebenbezug auf 4 Realen, weil sich alles vertheuert habe. Diese aus Urkunden geschöpften Nachrichten widersprechen den Angaben von Ponz, welcher im 9. Bande seiner Reise nach Sevilla unserem Künstler die vollständige Arbeit der Glasgemälde zutheilt und die Kosten auf 90,000 Dukaten veranschlagt.

Nagler nennt den Künstler irrig Armao.

s. Cean Bermudez, Dicc. — Domarchiv von Sevilla. — Fiorillo, Gesch. der zeichnenden Künste. IV. 99.

Lefort.

Arnau. Juan Arnau, spanischer Maler, geb. zu Barcelona 1595, † daselbst 1693, empfing in seiner Geburtsstadt die ersten Unterweisungen in der Kunst und kam sodann nach Madrid, wo er in die Werkstatt von Eug. Caxes eintrat. Er ward einer der besten Schüler desselben. Die Kirchen Barcelona's enthalten einige Werke Arnau's: die Hälfte der Gemälde im Kloster S. Agustin, deren Gegenstände dem Leben dieses Heiligen entlehnt sind; St. Petrus empfängt von Engeln die Schlüssel der Kirche in St. Maria del Mar, und der hl. Franz von Sales in einer Kapelle der Kirche der Minimen. Sein Stil ist kräftig und korrekt, seine Farbengebung breit und entschieden, aber nicht ohne eine gewisse Trockenheit; das Ganze entfernt sich wenig von den guten Werken des Eugenio Caxes.

s. Cean Bermudez, Dicc.

Lefort.

Arnaud. P. Arnaud, Maler zu Marseille um 1750, nach welchem zufolge Füssli J. Candier das Bildniss von Jos. Marrot, Prêtre de l'oratoire, gestochen hat. Dies wird wol der Arnaud sein, von dem Fiorillo spricht. Mir ist nur eine einzige Malerei bekannt, Mago, Hannibal's Bruder, der den Senat von Karthago um Hülfe bittet und ihm ein Gefäss mit den Ringen der bei Cannä gebliebenen römischen Ritter überreicht. Dies Werk wurde im J. 1769 nach dem Tode Arnaud's ausgestellt.

s. Füssli, Künstlerlexikon, Suppl. — Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste. III. 400.

W. Schmidt.

Arnaud. Anne François Arnaud, Maler, geb. zu Troyes den 17. Okt. 1787, † daselbst im Okt. 1846. Er lernte bei Vincent, Gros und David. Bei der Gründung des Museums zu Troyes ward er Konservator desselben; im J. 1820 Professor, im J. 1835 Direktor der freiwilligen Zeichenschule daselbst. Auch war er Aufseher der historischen Denkmäler. Er hat in Troyes die Grisaillen im Palais de Justice und die Fresken im Hospital S. Nicolas ausgeführt. Im Museum daselbst befinden sich: Ansicht des alten Thores S. Jacques, erbaut um die Mitte des 16. Jahrh., niedergerissen 1831, und eine Ansicht des gegenwärtigen Pariser Thores zu Troyes. Ausserdem schrieb er:

Les Antiquités de la ville de Troyes et vues pittoresques de ses environs. Troyes et Paris 1825. Fol. Mit Abbild.

Voyage archéologique et pittoresque dans le département de l'Aube. Troyes et Paris 1837. 4. Mit 4 Lithogr.

s. Aufauvre et Gadan, Almanach de Troyes. — Bellier, Dict.

W. Schmidt.

Arnaud. Joseph Arnaud, Maler, geb. zu Allauch bei Marseille, malte Genre und verfertigte viele Zeichnungen. Er war der Schüler von Augustin Aubert, Direktor der Marseiller Akademie, und wurde später Professeur-adjoint an derselben. Er starb plötzlich den 21. Mai 1859.

s. Parrocel, Annales de la peinture. Marseille 1862. p. 463.

Alex. Pinchart.

Arnaud. Giovanni Arnaud, Historienmaler von Cuneo, † zu Volpiano im Piemontesischen den 6. März 1869, einige 40 Jahr alt, malte u. A. einige Szenen aus Göthe's Faust und lithographirte auch.

s. L'Arte in Italia. I. 52.

U.

Arnaud. Charles Auguste Arnaud, Bildhauer, geb. zu La Rochelle den 22. Aug. 1825, Schüler von Rude. Man verdankt ihm die steinernen Bildsäulen des Jägers zu Fuss und des Artilleristen an der Almabrücke zu Paris und die Marmorbüste des Architekten Fontaine am Palais de l'Institut.

s. Bellier, Dict., woselbst das Verzeichniss seiner von 1846—1865 ausgestellten Werke.

W. Schmidt.

Arnaud-Durbec. Jean Baptiste François Arnaud-Durbec, Historien- und Genremaler, geb. in Marseille am 30. Juli 1827. Seine ersten Studien machte er an der Kunstschule seiner Vaterstadt und ging dann an die Pariser Akademie. Darauf kehrte er in seine Vaterstadt zurück und siedelte sich daselbst an. Die Kirche von l'Estaque, das in der Bannlinie von Marseille liegt, enthält seine besten Bilder, nämlich: Befreiung Petri durch den Engel (1856); S. Johannes schreibt die Apokalypse; Berufung des hl. Matthäus; Der hl. Antonius (1860) und St. Lazarus (1861). Letzteres Bild ist der Lokallegende entnommen und stellt den Lazarus vor, den man als den ersten Apostel der Provence ansieht, wie er mit seinen Begleitern, Magdalena, Martha etc., welche die Juden in eine segellose Barke geworfen hatten, bei l'Estaque landet.

s. Parrocel, Annales de la peinture. Marseille 1862. p. 481.

Alex. Pinchart.

Arnaudies. Francisco Arnaudies, Zeichner und Kupferstecher in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., aus Katalonien.

Nach ihm gestochen:

1) Maria Antonia Valburga di Baviera Elettrice vedova di Sassonia Fra le Pastorelle Arcadi Ermelinda Talea, Kniefig., sitzend. In Oval mit Rokokoumrahmung. Fran^co. Arnaudies Catalano inv., e delin. Giovan^i. Brunetti incis. in Roma 1774.

2) Vignetten, ebenfalls von Brunetti gestochen. Das obige Bildniss und die Vignetten in: Ant. Eximeno, Dell' Origine e delle Regole della Musica etc. Rom 1774. 4. Dass A. sich auch auf das Stechen verstand, beweist die letzte Notentafel, die bezeichnet ist: Fr^co. Arnaudies incise.

W. Schmidt.

Arnavon. J. Arnavon, Kanonikus zu Avignon im 18. Jahrh., verstand sich auch auf die Malerei.

Nach ihm gestochen:

J. J. Balechou, Célèbre Graveur. Brustb. in Oval. Peint par J. Arnavon Chanoine à Avignon. Gravé par L. J. Cathelin Graveur du Roi. kl. Fol.

W. Schmidt.

Arnberger. Veit Arnberger, bisher unbekannter Bildhauer zu Innsbruck, erste Hälfte des 16. Jahrh. Urkundlich finden wir ihn 1548 mit Bildhauerarbeiten bei dem selbst von Tizian bewunderten Saalbau in der Burg zu Innsbruck beschäftigt; ferner in Gregor Löffler's Werkstätte mit Modelliren von Statuen etc. Es kann urkundlich konstatirt werden, dass er die Statuen Chlodwig's und Karl's des Gr. zum Maximiliansgrabmal modellirt hat; von diesen ist jedoch nur die erstere gegossen. Die Regierung von Innsbruck empfahl 1551 das Bittgesuch seiner Witwe an den Landesfürsten mit dem Bemerken, der Künstler habe sich »fürnemlich dernägst mit Schneidung der Bilderform, die Ihre

Majestät dem Meister Gr. Löffler zu giessen befohlen hat, auch der Ehrenpfennige und anderer willig gebrauchen lassen und solche Werke wohl verrichtet und gemacht«. Unter den Ehrenpfennigen, zu denen Arnberger die Form »geschnitten«, war besonders jener eine Berühmtheit seiner Zeit, welchen die Tiroler Stände 1550 dem König Maximilian von Böhmen verehrten. Er wurde von Löffler in Silber gegossen und wog 359 Mark 7 Loth. Der Silberwerth betrug 4094 fl. 20 Xr. Ein gleicher Ehrenpfennig wurde von Beiden für den Prinzen Philipp von Spanien verfertigt. Der erstgenannte ward leider 1552 in der Kriegsnoth »vermünzt«. A. starb Ende 1550 oder Anfangs 1551. Seiner Witwe mit 7 Kindern, die in großer Noth waren, bewilligte Ferdinand I. einen Gnadengehalt.

Aus den Rait- und Kopialbüchern des Statthaltereiarchivs zu Innsbruck.

D. Schönherr.

Arnd. Arnd oder Arnold war nach Urkunden 1285 Glockengiesser zu Rostock. Von ihm kann die Fünte oder der bronzene Taufkessel mit reichem Figurenschmuck herrühren, der sich in der dortigen Marienkirche bis zur letzten Renovirung befand, da er das Datum 1290 trug. Ueber das Verbleiben dieses seltenen Denkmals ist nichts bekannt.

s. Beschreibung von Lisch in: Jahrb. des Vereins für Mecklenb. Gesch. u. Alterthumsk. XXIX. 216, und daraus mit skizzirter Abbild. im Organ für christl. Kunst. XVII. 265. — Vergl. Lotz, Kunst-Topogr. I. 525.

U.

Arndt. Samuel Wilhelm Arndt, Dilettant, geb. zu Striegau 1769, erhielt auf dem Waisenhause zu Bunzlau den ersten Unterricht im Zeichnen und Malen vom Senator Wollmann. In Halle studirte er die Rechte, bildete sich aber daneben 4 Jahre lang unter Prange in der Kunst weiter aus. Im J. 1798 liess er sich in Breslau nieder, wo er noch 1801 als Referendar am Stadtgerichte lebte. Arndt hat Historie und Bildnisse nach An. Carracci, C. Dolci, A. Kauffmann u. A. in Oel, Pastell und Miniatur kopirt und Einiges, wie die Bildnisse der Schauspieler Iffland und Fleck, in Kupfer gestochen. Er modellirte auch in Thon und gab heraus: Theoretisch-praktische Anweisung zum Selbstunterrichte in der Oel- und Pastellmalerei, mit einer von ihm selbst gestochenen Kupfertafel.

s. Schummel's Breslauer Almanach. 1801. 8. — Füssli, Neue Zusätze.

W. Schmidt.

Arndt. Wilhelm Arndt, Kupferstecher und Miniaturmaler, geb. zu Berlin, hielt sich noch 1794 daselbst auf, ging aber später nach Wörlitz, um für das neugegründete Dessauer chalkographische Institut zu arbeiten. Für dieses erschienen seine Hauptarbeiten im historischen Fache, Amor, Danae, beide nach A. van Dyck, und die Thronerhebung des Alex. Severus nach Lairesse (s. Stiche 1—3), die in punktirter Manier ausgeführt sind. Er arbeitete auch mit dem Stichel, der Nadel und in Schwarzkunst. Im J. 1809 siedelte er nach Leipzig über, starb aber daselbst bereits 1813. Arndt hat in leichter Manier viel für Buchhändler und eine Menge Bildnisse geliefert; er blieb durchaus auf dem Standpunkte des Mittelmässigen stehen, nicht viel mehr als einer der zahllosen handwerklichen Arbeiter.

s. Füssli, Künstlerlexikon. II. u. Neue Zusätze. — Tübinger Morgenblatt. 1812. p. 923. — Le Blanc, Manuel. — Archiv für die zeichnenden Künste. X. 90. — Andresen, Handbuch für Kupferstichsammler (III. Auflage des Heller).

W. Schmidt.

a) Von ihm gestochen:

1) Amor mit Pfeil und Bogen am Meer, ganze Figur. Nach A. van Dyck's Gemälde in der Galerie zu Kassel. Gezeichnet von Nahl. Punktirt. Fol.

Für die chalkographische Gesellschaft zu Dessau ausgeführt.

2) Danae den goldenen Regen empfangend. Nach A. van Dyck's Gemälde des Dresdener Museums. Gezeichn. von Seydelmann. Punktirt. 1798. gr. qu. Fol.

Für die chalkographische Gesellschaft zu Dessau.

Es gibt auch einige wenige in Farben ausgeführte Exemplare.

3) Marcus Bassianus wird als Kind zum Kaiserthrone erhoben (als Kaiser Alexander Severus). Nach G. Lairesse's Gemälde im Berliner Museum. Gezeichn. von Heusinger. Punktirt. Roy. qu. Fol.

Für die chalkographische Gesellschaft zu Dessau.

4) Luther's Tod zu Eisleben. Nach Schubert's Zeichnung.

5) Friedrich der Grosse als zürnender Richter. Nach Schubert's Zeichnung.

No. 4 u. 5 im I. Bande des Pantheon's der Deutschen. Chemnitz 1794. 8.

5a) Abschied Ludwig's XVI. von seiner Familie.

5b) Mutter mit drei Kindern in der Stube, in welche ein Herr eintritt. Nach D. Chodowiecki. Oval. 12.

6) Kaiser Alexander I. von Russland. Nach Biroschkow. 1802.

7) Maria Josepha Arbeiter, gen. Schubert, Mörderin, hingerichtet 1800 zu Breslau. Radirt. 8.

8) Joh. Beckmann. gr. 8.

9) Alois Blumauer, Dichter, 1755—1798. Gürtelbild in Oval. 8.

10) Heinrich Bösenberg, Schauspieler, 1740—1828. 4. Von Arndt gestochen?

11) Edmund Burke, englischer Redner und Schriftsteller, 1703—1797. 8.

12) M. L. Cherubini, Komponist, 1760—1842. 4.

13) C. Theod. Freiherr von Dalberg, Kurfürst von Mainz, Grossherzog von Frankfurt, 1744—1817. 8.

14) Joh. Ludw. Dusseck, berühmter Pianist, 1761—1812. Oval. gr. 4.

14a) Jean Baptiste Eblé, General und Kriegsminister des Königs Hieronymus. Nach Fischer. Brustb. Punktirt. Oval. kl. Fol.

15) Jak. Ch. Eckermann, Theol. Professor in Kiel, geb. 1754. Medaillon. 4.
16) Samuel Foote, englischer Lustspieldichter, 1719 —1777. Gest. 1796. 8.
17) J. P. Frank, Arzt, 1745—1821. 8.
18) Kurfürst Friedrich August III., König von Sachsen. Schnorr del. Punktirt. Oval. 8.
19) Herzog Friedrich Franz von Anhalt-Dessau. 1804.
20) Joh. Gall, Phrenolog, † 1828. Halbfig. in Profil. V. H. Schnorr del. Punktirt. Oval. Fol.
21) J. Wolfgang von Göthe, en face. Uhlemann del. 8.
22) Joh. Gottfr. Gurlitt, rationalistischer Theolog, 1754—1827. Seyffert del. Punktirt. Oval. 4.
23) J. Ch. Gutsmuths, Pädagog, 1759—1838. Buddeus p. Radirt und punktirt. Oval. 4.
24) Jos. Haydn, † 1809. gr. 4.
25) Karl Franz von Irving, Philos., preuss. Ober-Konsistorialrath, 1728—1801. Radirt und punktirt. Oval. 8.
26) A. F. F. v. Knigge, Musikdilettant und Schriftsteller, 1752—1796. 8.
27) Aug. von Kotzebue, 1764—1819. 8.
28) C. M. de La Condamine, Profil. 8.
29) Sophie La Roche (v. Gutermann), Schriftstellerin, Jugendgeliebte Wieland's. 1731—1807. Gestochen 1797. Oval. 8.
30) A. L. Lavoisier, Chemiker, geb. 1743, guillotinirt 1794. 8.
31) C. A. Freiherr von Lichtenstein. Tischbein p. 4.
32) Gertr. Elisabeth Mara, Sängerin, 1750—1819. Halbfigur in Oval. Punktirt. 4.
33) Friedrich v. Matthisson, Dichter, 1761—1831. Tischbein p. Brustb. 1801. Oval. gr. Fol.
34) Maximilian Franz, der letzte Kurfürst von Köln, 1756—1801. F. F. v. Seida p. Punkt. Oval. 4.
35) S. C. A. Mayer, Arzt, 1747—1801. Rad. 8.
36) P. F. A. Mechain, Astronom zu Paris, 1744—1804. 8.
37) C. Müchler, Kriegsrath in Berlin, Dramatiker, geb. 1763. 12.
38) A. H. Niemeyer, Dichter, 1754—1828. Halbfigur. 8.
39) Napoleon, in ganzer Figur. Fol.
40) Chr. Wilh. Opitz, Schauspieler, † 1810. Geyer p. Punktirt. Fol.
41) Mungo Park, Reisender, geb. 1771, ermordet 1805. 8.
42) Gottl. Jak. Plank, Theol. Prof. in Jena, Konsistorialrath in Göttingen, 1751—1833. 4. Vor der Neuen Leipziger Literarischen Zeitung 1805.
43) Giac. Battista Polledro, Violinvirtuos in Turin, geb. 1776. Schödel p. 4.
44) Alexander Pope. Gravelot del. 8.
45) G. Quandt, Arzt zu Nisky, Erfinder der Glasplattenharmonika, † 1806. 8.
46) Jos. Freih. von Retzer, Dichter in Wien, 1755 1824. 8.
47) Casp. Ruef, Bibliothekar zu Freiburg im Breisg., geb. 1748. Gestochen 1793. 8.
48) Friedr. Wilh. Rust, Komponist in Dessau, 1739 —1796. 4.
49) Chr. Schkuhr, Botaniker, 1741—1811. 8. Von Arndt gest.?
50) Joach. von Schwarzkopf, Jurist, 1766—1806. Radirt. Oval. 8.
51) Joh. Gottfr. Seume, Dichter, 1763—1810. 4.
52) Joh. Christ. Wilh. von Steck, preuss. Legationsrath, geb. 1730. Darbes p. Oval. 4.
53) C. A. Struensee von Carlsbach, Staatsökonom. 1735—1804. 12.
54) E. Tillich, Arzt. 8.
55) E. R. Graf von Vargas, Dichter, 1793. 8.
56) Joh. Bapt. Viotti, Komponist, 1755—1824. 4.
57) Joh. Friedr. Westrum, Mineralog in Hameln, geb. 1763. Punktirt. Oval. 8. Von Arndt gest.?
58) Wilhelm II., Prinz von Oranien. In Schabmanier.
59) Bll. für die Galerie häuslicher Denkmale, Leipzig 1811.
60) 4 Bll. für Kuchelbecker's Mumien. Penig 1803.
61) Bll. für Almanache u. a. Bücher.

b) Nach ihm lithographirt u. gestochen:

1) J. Haydn. Lith. von P. Rohrbach. 1863. Fol.
2) Die Frau und das Kind des Malers Lairesse. Gest. von Buchhorn.

s. Le Blanc, Manuel. — Archiv für die zeichnenden Künste. X. 97. — Füssli, Neue Zusätze.

W. Engelmann.

Arndt. J. Arndt. Unter diesem Namen finden wir angegeben:

Landschaft mit Vieh. J. F. Bloemen pinx. Aquatinta. qu. Fol.

W. Engelmann.

Arndt. Franz Arndt, lebender Landschaftsmaler, Schüler der Weimarer Kunstschule. Seine Richtung ist realistisch. Im Besitz der Großherzogin von Weimar befindet sich von ihm eine Landschaft, die nach einer Besprechung in Lützow's Kunstchronik (Jahrg. 1868, p. 135 bei wirkungsvoller Stimmung ein tüchtiges Studium der Baumnatur erkennen lässt. Von einem Bildchen A.'s, Sommermorgen in der Rhön, heisst es ebenda, dass es, hauptsächlich in einer duftigen Ferne von einer feinen Beobachtung und Empfindung der Natur zeuge. Seinem »Scherzo« dagegen, zwei tanzende Bauerskinder bei drei Ziegen in einer Landschaft, das auf der Weimarer Ausstellung von 1872 zu sehen war, wurden beträchtliche Mängel in der Ausführung vorgeworfen. Ob dies das Bild ist, das der Referent über die Februarausstellung des Oesterr. Kunstvereins von 1873 unter dem Titel »Kinderscherze« erwähnt? Auf der Dresdener Ausstellung von 1872 befand sich eine Mühle in Oberbayern.

Von ihm radirt:

Gebirgsgegend an der Rhön. In einem Album von Radirungen Weimarer Künstler. qu. 4.

s. Zeitschrift für bild. Kunst, Beiblatt, Kunstchronik. III. 135. VII. 463. VIII. 322.

Notizen von A. von Zahn.

W. Schmidt

Arneios, s. Herakleides.

Arnemius. Arnoldus Arnemius, Kupferstecher um 1556.

Der Prophet Ezechiel. Nach dem Fresko Michelangelo's in der sixtinischen Kapelle. Links auf dem Piedestal steht in verkehrten Buchstaben

Michael Angelus Inventor. 1556. Arnold*. Arnemius faciebat, worauf ein Monogramm folgt. Ottley, der dies Bl. bespricht, sagt, er habe nur Einen Abdruck gesehen; es sei möglich, dass es ein Gegendruck gewesen sei, obwol er es nicht glaube. Der allgemeine Charakter sei wol gewahrt; aber die Extremitäten erbärmlich gezeichnet, das Ganze überhaupt armselig gestochen, in einer schwach an Bonasone erinnernden Manier. kl. Fol.

s. Ottley, Notices.

W. Schmidt.

Arnenti. F. M. Arnenti, Künstler in Mailand am Ende des 18. Jahrh., zeichnete:

Veduta della facciata del Duomo di Milano. Gest. von P. Ruga. Roy. qu. Fol. Siehe andere Bll. vom Mailänder Dom bei D. Aspari.

W. Engelmann.

Arnesen. David Arnesen, norwegischer Porträtmaler und Zeichner, geb. in Christiania 1818, war Schüler des norwegischen, damals sehr angesehenen, später vergessenen Porträtmalers Jacob Munch und des Landschafters Flintoe. Er hat auch in Kopenhagen und Paris Studien gemacht (1840 und folgende Jahre). Arnesen ist Mitglied der Direktion und Lehrer an der königl. Zeichen- und Kunstschule in Christiania. Er war früher vielfach als Porträtzeichner, auch als Porträtmaler beschäftigt; ist jedoch weniger als selbständiger Künstler bemerkenswerth, als wegen des Einflusses, den er als Lehrer auf den Zeichenunterricht in der Hauptstadt Norwegen's wie auch auf verschiedene der jüngeren norwegischen Maler geübt hat.

Nach schriftlichen Mittheilungen.

L. Dietrichson.

Nach ihm lithographirt:

1) Bischof Hans Egede, der Apostel Grönland's, 1686—1758. Fol.
2) Henrik Arnold Wergeland, norwegischer Dichter, 1808—1845. Fol.

W. Engelmann.

Arnhold. Johann Samuel Arnhold (nicht Arnold), Aquarell-, Porzellan- und Emailmaler, geb. zu Heinitz, einem Dorfe bei Meissen, den 22. Dez. 1766, lernte auf der Meissener Kunstschule der Porzellanfabrik unter Lindner und Grahl die Malerei in Wasser, Oel und auf Porzellan. Er wurde am 1. Jan. 1806 Zeichnenmeister an der Kunstschule und erhielt den Titel eines k. Hofmalers. Er malte Landschaften und Jagden, erhielt aber besonders Ruf durch seine Blumen- und Früchtestücke. Eine von ihm, in 4., mit Vorlegeblättern für Blumenfreunde, Zeichner und Stickerinnen herausgegebene Anleitung, Blumen und Früchte zu malen, erschien 1808 zu Dresden in 2. Auflage. Auf der Dresdener Ausstellung von 1794 sah man von ihm zwei Blumenstücke in Wasserfarbe, deren Komposition und leichte Behandlung gerühmt wurden. In der von 1800 sah man eine »schlechte« Landschaft und ein »gutes« Blumenstück, ebenfalls in Wasserfarbe, ebenso lieferte er für die von 1801 acht »treffliche« Blumenstücke, 1805 waren zwei Körbchen mit Rosen zu sehen, »die sich durch Leichtigkeit und schöne Zusammensetzung auszeichneten«. 1807, 1808 und 1811 stellte er Kopien nach W. Tamm und der R. Ruysch aus; dann von 1810—1819 zehn Blumenstücke in Gouache und zwei in Oel, sämmtlich nach eigener Erfindung, sowie auch 1818 zwei Porzellanvasen mit den Monumenten Schiller's und Klopstock's in Feuer gemalt. Ferner im J. 1820 zwei Landschaften in Gouache nach Molitor, die im Tübinger Kunstbl. (1820, p. 386) manierirt und mittelmässig genannt sind, und 1821 in Feuer auf Porzellan einen Prospekt bei Dresden. Er starb den 1. Jan. 1827.

s. Füssli, Künstlerlexikon. II., unter Arnhold und Arnold, und Neue Zusätze. — Meusel, Teutsches Künstlerlexikon (woselbst noch andere Quellen).

Mittheilungen von M. O. Raithel.

W. Schmidt.

Arnim. Arnim oder Arnimb, junger brandenburgischer Edelmann, beschäftigte sich um 1776 als Dilettant mit den Künsten und radirte auch einige (artig genannte) Bll.

s. Füssli, Neue Zusätze.

W. Schmidt.

Arnim. Bettina von Arnim, geb. Brentano, die bekannte Dichterin und Schriftstellerin, geb. zu Frankfurt a/M. 1785, † zu Berlin 1859, radirte:

1) Liebende Charitinnen; im Umriss. gr. qu. Fol.
2) Nackte junge Mädchen küssen Amoretten unter einem Baume mit Vogelnestern. Radirung. kl. qu. Fol.

W. Engelmann.

Arnim. Ferdinand Heinrich Ludwig von Arnim, Architekt, geb. 15. Sept. 1814 zu Treptow an der Rega. Sein Vater, ein Hauptmann, wechselte oft seinen Aufenthalt, bis er in Köslin 1826 starb. Hier blieb denn v. Arnim, um das Gymnasium zu besuchen, doch hemmte ihn seine schwache Konstitution oft im Fortgang; als jedoch die Kränklichkeit überwunden war, nahmen vorzüglich mathematische Studien und Zeichnen ihn derart ein, dass er den ursprünglichen Plan, sich der Rechtswissenschaft zu widmen, aufgab, und 1833 nach Berlin zog, um sich zum Feldmesser auszubilden. Im J. 1838 meldete er sich zur Prüfung als Baumeister, nachdem er drei Jahre hindurch die königl. Bauschule besucht hatte. Sein Talent entwickelte sich günstig, indem er mit Auszeichnung für Schinkel verschiedene, zum Theil ausgedehnte architektonische Entwürfe ausarbeitete und von Hampel bei verschiedenen Bauten verwendet wurde. Im J. 1844 wurde er zum Bauinspektor, 1864 zum Hofbaurath und Professor an der Bauakademie ernannt.

Von seiner künstlerischen Thätigkeit ist zunächst zu bemerken, dass er die von Schinkel und Persius begonnene Friedenskirche vollen-

dete. Nebenbei war er bei vielen königl. Bauten in Potsdam betheiligt, sowie namentlich beim Bau der Villa auf dem Pfingstberge, so dass Stüler, der gewöhnlich allein den Ruhm der künstlerischen Autorschaft geniesst, diesen mit v. A. theilen muss. Als Hof-Architekt des Prinzen Karl führte v. A. eine große Anzahl von Zierbauten aus, unter denen die prinzliche Besitzung Glinike bei Potsdam und das Jagdschloss hervorzuheben sind. Das letztere, in späterer Renaissance unter Beibehaltung mancher ausschweifenden Formen gebaut, gibt Zeugniss, wie v. A. bestrebt war, auch diesen Formen Grazie zu verleihen. — In Glinike wurden ausserdem mehrere Schweizerhäuschen nach seinen Entwürfen erbaut, sowie eine grosse Anzahl von Landhäusern Zeugniss seiner Fruchtbarkeit und künstlerischer Art gibt. Diese war sehr einflussreich für die Ausbildung der Handwerker in Potsdam, aus deren Werkstätten eine große Anzahl architektonischer Details, Geräte, Brunnen, Vasen etc., nach seinen Zeichnungen oder Angaben verfertigt, hervorgingen. Segensreich war auch Arnim's langjährige Thätigkeit als Lehrer an der Bauakademie; auch hier war es die Darstellungsweise architektonischer Entwürfe, welche seinen Unterricht auszeichnete. Als Aquarellmaler ist er den bedeutendsten Künstlern dieses Faches an die Seite zu stellen. Eine reiche Anzahl seiner Aquarelle ist im Besitz der Königin-Witwe, des Prinzen Karl und in den Mappen des Hofbauamtes. Der Tod machte seiner rastlosen Thätigkeit am 25. März 1866 ein frühzeitiges Ende.

Nach ihm gestochen:

1) Profil der für Berlin projektirten Kirche St. Georg in achteckiger Grundform. Im Umrisse gest. Im Werke: Kirchen, Pfarr- und Schulhäuser, Potsdam bei Riegel. Fol.
2) Verschiedene in Farbendruck ausgeführte oder als architektonische Zeichnung behandelte Villen, Wohnhäuser, Gartenhäuser, Grabkapellen etc. Im Werke: Architektonisches Skizzenbuch, Berlin, Ernst & Korn. Fol. Lithogr. von Loeillot.
3) Villa von Arnim bei Sanssouci. Von Ferd. von Arnim. 9 Bll. Berlin 1865. Fol.

Nach archival. Urkunden und mündlichen Mittheilungen.

Wessely.

Arnold. In Köln werden mehrere Steinmetzen und Baumeister dieses Namens erwähnt. 1) Arnolt incisor 1056. (Springer, p. 26, nach Classen, Das edele Köln.) — 2) Arnold, Dombaumeister in einer Urkunde von 1296, vermält mit Fredegundis von Reimbach. Das jüngste von seinen fünf Kindern war Johannes, der spätere Dombaumeister. Arnold wird also dieses Amt zwischen Gerhard von Rile und Johannes, 1295 bis 1301, bekleidet haben. (Fahne, Diplom. Beiträge zur Geschichte der Baumeister des Kölner Doms. pp. 20. 70.) — 3) Arnold, Steinmetz, genannt Poleyr, Urkunde von 1321 bei Merlo, Nachr. p. 24, vielleicht derselbe wie 4) Arnold, Sohn des Steinmetzen Heinrich. s. Heinrich.

U.

Arnold. Meister Arnold von Würzburg malte unter dem bischöflichen Protonotar Michael de Leone nach dessen mit dem J. 1354 abschliessenden Aufzeichnungen in der Kirche des Klosters Neumünster zu Würzburg mehrere steinerne Heiligenbilder und andere Gemälde »meisterlich fein und sehr kostbar« (Böhmer, Fontes rerum Germ. I. 451.) Er muss ein Künstler von mehr als gewöhnlicher Bedeutsamkeit gewesen sein, denn ähnlich, wie Giotto und Albertus Magnus beliebte Figuren in den anekdotenhaften italienischen Novellen bilden, so wird sein Name noch ein Jahrhundert später von zwei fränkischen Dichtern in witzig scherzhafter Weise als der eines ausgezeichneten und berühmten Malers erwähnt. Der Nürnberger Hans Rosenplüt der Schnepperer erzählt von ihm eine freilich sehr nichtssagende Anekdote (Pfälzer Handschrift in Karlsruhe No. 455) und Egon von Bamberg vergleicht in einer Stelle der »Minneburg« (Aufsess und Mone, Anzeiger 1833, p. 315; Kunstblatt 1841, p. 367 und 1851, p. 404) die Wangen der Geliebten mit der Farbe seines Pinsels (beide Stellen bei Sighart, Gesch. der bild. Künste in Baiern, p. 405.) So erlangte Arnold von Würzburg also um die Mitte des 14. Jahrh. eine ähnliche Berühmtheit in Franken, wie Meister Wilhelm von Köln am Niederrhein. Wenn gleich von jenen poetischen Spielereien nicht auf seinen künstlerischen Charakter geschlossen werden kann, so dürfen wir ihn doch als den Repräsentanten einer älteren fränkischen Malerschule betrachten, die einerseits der kölnischen, und andererseits der böhmischen unter Kaiser Karl IV. ebenbürtig zur Seite steht. Die bisher allein beachteten Gemälde, wie der Imhoff'sche Altar in der Lorenzkirche zu Nürnberg und andere, auf welche Waagen (Kunst und Künstler in Deutschland. I. 164) zuerst aufmerksam machte, bilden die Ausläufer dieser Schule und den Uebergang zu der Entwickelung im 15. Jahrh. Es ist nun freilich kein Werk bekannt, das man dem Meister Arnold oder seiner unmittelbaren Schule zuschreiben dürfte. Aber dieselbe Entwickelung der deutschen Malerei hat sich offenbar über Franken hinaus auch nach Bayern erstreckt. Davon zeugt ein ausgezeichneter Flügelaltar im National-Museum zu München, welcher aus der 1803 abgebrochenen Kapelle des Schlosses Pähl in Oberbayern stammt. Das Mittelbild enthält ein Kruzifix mit Maria und Johannes und auf den Seitenflügeln sieht man Johannes den Täufer und die hl. Barbara. Das Bild ist auf Goldgrund, noch ohne Anwendung von Oel gemalt, Hände und Füsse sind noch schlecht gezeichnet, dagegen die Köpfe sehr bedeutend und von ungewöhnlicher Schönheit. Den Gegensatz gegen die späteren Bilder

der fränkischen Schule charakterisirt das große Altarwerk mit den Passionsbildern ebendaselbst, das aus der Franziskanerkirche in Bamberg stammt und die Jahrszahl 1429 trägt. Dieses Bildwerk ist, abgesehen von dem Umfange der figurenreichen Komposition, großartiger aufgefasst und mit größerer Naturwahrheit durchgeführt, aber es fehlen ihm namentlich in den Köpfen die Feinheit und der ideale Zug jenes älteren Pähler Gemäldes. Die Verwandtschaft des letzteren mit jenem und andern weniger großartigen Werken der bisher bekannten älteren Nürnberger Schule ist nicht zu verkennen, aber eben so deutlich spricht sich hier auch derselbe Uebergang von der idealistischen zur realistischen Auffassung aus, den wir in der Entwickelung der Kölner Schule wahrnehmen. Es wird daher zulässig sein, den Flügelaltar von Pähl, so lange er als einziges Werk dieser Art dasteht, als eine Schöpfung, wo nicht des Meisters Arnold von Würzburg, doch seiner Zeit und seiner Schule zu betrachten.

Fr. W. Unger.

Der Pähler Altar ist unstreitig eines der interessantesten Werke jener Zeit. Schnaase brachte ihn mit anderen Bildern im Nationalmuseum zusammen und glaubte ihn zu einer Schule von Salzburg rechnen zu können. Indessen ist der Altar mit Mariä Verkündigung und den stehenden Heiligen bereits unter dem Einflusse der Van Eyck gemalt, und ebenso ist die eine der beiden Marien im Kornährengewande entweder eine spätere Kopie eines alten Bildes oder ganz übermalt, was sich bei der hohen Stelle des Bildes nicht entscheiden lässt. Am ersten versucht wäre man wegen des Fundortes das Pähler Bild zu einer bayrischen Schule zu rechnen. In diesem Falle aber müsste man annehmen, dass die bayrische Schule in späterer Zeit nicht gleichen Schritt mit den anderen gehalten, während sie sich in diesem Werke mit ihnen vollkommen messen könnte. Nahe läge es auch an das nicht sehr entfernte Augsburg zu denken. Aber leider mangeln hier die Denkmäler zur Vergleichung. So wird man es einfach unter die Rubrik »oberdeutsche Schule« bringen und den oben erwähnten Vergleich, dass es den fränkischen Bildern (Imhoff'scher Altar in Nürnberg, den Berliner Tafeln, No. 1207—10 des Katal. von 1860 etc.) verwandt sei, annehmen müssen. Im Nationalmuseum gibt es noch verschiedene Gemälde dieser Van Eyck vorangehenden Richtung, jedoch nicht von derselben Bedeutung. — Die Entstehung wird um das J. 1400 anzunehmen sein; vielleicht etwas früher oder später, das lässt sich nach dem jetzigen Stande der Forschung nicht bestimmen. Die Figuren sind noch schlank, während sie später gedrungener werden, bis sich dann allmälig die neue flandrische Kunstweise überall mit Entschiedenheit Bahn bricht.

*. Literatur ausser der im Text genannten: Hotho, Die Malerschule der van Eyck, worin eine treffliche Besprechung der Nürnberger etc. Bilder. — Schnaase, Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Jahrgang 1862. p. 206. — Messmer, ebendaselbst. p. 251 (ausführliche Beschreibung und Mittheilung einer interessanten chemischen Untersuchung des Pähler Bildes). — Das bairische Nationalmuseum. 1868. p. 81.

W. Schmidt.

Arnold genannt Treynghin, s. **Treynken.**

Arnold. Arnold de Westphalia (Arnalt Bestürling), Baumeister, befand sich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. in den Diensten des Kurfürsten Ernst und des Herzogs Albrecht von Sachsen. Er ist der Architekt der Albrechtsburg zu Meissen, einer der großartigsten und schönsten Schlossbauten der gothischen, insbesondere spätgothischen Epoche Deutschlands. Die künstlerischen Vorzüge der Anlage sind durch eine neuerliche Restauration wieder an's Licht gestellt worden. Aller Wahrscheinlichkeit nach, rührt von A. der Plan her; jedenfalls aber ist der Bau unter seiner Leitung in den J. 1471 bis 1483 ausgeführt worden. In einem Schreiben des Herzogs Albrecht an den Dresdner Rath, aus dem J. 1477, den »großen Bau zu Meissen« betreffend, wird er »Meister Arnold« genannt. Auch in Dresden war der Künstler, wie dortige Chronisten berichten, an einem bedeutenden Baue betheiligt, der in den J. 1467—1477 am Residenzschloss vorgenommen wurde.

C. Clauss.

Arnold. Jonas Arnold, Maler und Radirer zu Ulm, 1640 als Bürger aufgenommen, † 1669, malte Bildnisse, Historie, und verstand sich auch auf's Architektur- und Pflanzenzeichnen. Das Verzeichniss der »Kunst- und Naturalkammer« von Christoph Weikmann zu Ulm (1659, kl. 8., p. 69) sagt, dass unter den dort vorhandenen Malereien besonders merkwürdig seien: »In die 200 Stück von allerhand schönen und von Jonas Arnolden sehr fleissig auf Pergamin (Pergament) contrafehten Tulipen« aus dem Weikmann'schen Garten. In der alten ihrer Zeit berühmten Furtenbach'schen Kunstkammer zu Ulm war von A. das Bildniss der Großherzogin Bianca von Florenz (jedenfalls eine Kopie nach einem älteren Italiener), das Haupt Johannes d. T., und das Lob der Pallas, letzteres mit der Feder gezeichnet. In der Galerie des Friedensrichters A. Fahne auf Schloss Roland bei Düsseldorf befinden sich zwei »schöne« Bilder auf Leinwand von ihm, Herbst und Sommer, das eine mit dem Monogramm des Künstlers und 1663, das andere mit dem Namen Jon. Arnold fecit. Man findet auch Zeichnungen mit dem Monogramm, die nach Nagler mit der Feder umrissen, angetuscht, mit Weiss gehöht und sorgfältig vollendet sind. Das Monogramm legte man früher dem Joseph Furtenbach bei, dessen »Gevatter« Arnold war.

Heineken's Angabe, er habe auch in Paris gearbeitet, beruht offenbar auf einer groben Verwechselung mit N. Arnoult.

a) Von ihm gestochen:

1) Eigendtliche Abbildung des Schönen vnnd Berühmten Tempels oder Münsters In des H. Röm. Reichs-Statt Ulm. Jon: Arnold . pict: Delineavit et fecit in Aqua forte. Oben links die Widmung mit dem Schlusse: Jonas Arnold Anno. 1666 Im Monath Junio. gr. Fol.
2) Sinn-Bild Vber den im Jahre 1648 den 14. Tag des Weinmons zu Münster getroffenen und beschlossenen allgemeinen Reichs Frieden. In einer Rundung fasst der Friedensengel die Germania, die mit ihrem Stuhl umzustürzen droht, an der Hand. Ringsum lobpreisendes Volk. Dem Senator und Archit. Jos. Furtenbach gewidmet. Mit dem Monogr. und in: et fecit. kl. Fol.
3) Verzeichnis des Newen Cometen (15.—18. Dez 1664) zu Ulm beobachtet. Unten 19 Zeilen Text. Ulm bey Balt. Kühnen Buchdrucker Fol.
4) Die Tugenden und die Laster, allegor. Gestalten, 6 Bll. theils mit dem Namen, theils mit dem Monogr., dem das Wort fecit beigefügt ist. qu. Fol. Nagler No. 2.
5) Allegorie auf die Künste und Gewerbe, 15 allegorische Gestalten, welche eine Leiter hinaufsteigen. Links unten bei der Leiter steht der Name Jos. Furtenbach's und rechts ist das Zeichen Arnold's. kl. qu. Fol.
6) Χειροπλαστική seu D. Joannis Sculteti Phys. et Chir. apud Ulmenses olim felic. Armamentarium chirurgicum XLIII Tabulis aeri eleg. incis. etc. Nunc primum in lucem ed. Studio et Opera J. Sculteti — Ulmae 1655. Fol. Die Bll. darin grossentheils von A.
7) Joseph Furtenbach's d. Ä. Mannhaffter Kunstspiegel. Augsb. 1663. Fol. In der Widmung sagt Furtenbach, dass sein Gevatter, der Maler Jonas Arnold von Ulm nicht allein zu diesem Werke gezeichnet, sondern auch 27 der hier zu findenden 32 Bll. (nebst dem Titelkupfer) selbst geäzt habe.
8) Patrona Sodalitatis. Klein, von ihm selbst gestochen, sagt Heineken in seinem unklaren Verzeichnisse. Wir können die Richtigkeit der Angabe nicht verbürgen.

Louis le Grand und Louis Dauphin, die Heineken nach A. Dieu von diesem Arnold gestochen sein lässt, sind von Nic. Arnoult (s. diesen).

Das Bildniss von J. Jenis, gest. von Ph. Kilian, das Heineken anführt, ist nach Joseph Arnold (s. diesen).

b) Nach ihm gestochen:

1) Leopold, Kaiser von Deutschland. Mit Attributen und Ornamenten. Gest. von Ph. Kilian.
2) Margaretha, Kaiserin, Gemalin desselben. Ebenso. Beide Bll. in Heineken's handschriftl. Nachlass erwähnt.
3) Conrad Wiederhold, in verziertem Rund. Gest. von B. Kilian. kl. Fol. Ebenfalls in Heineken's Manuskript.
4) Helene Furtenbach, geb. 1627, Aet. 26. Kniestück. Gest. von M. Küsell. 4.
5) Joseph Furtenbach d. J., geb. 1633, Aet. 20. 1653. Gest. von Dems. 4.
6) Mart. Zeiler, Halbfig., mit der Feder in der Hand, hinter einem Tische Jonas Arnold, Delineavit. Andreas Khol, Sculpsit. 4. Titelbl. zu Zeiler's 606 Episteln. Ulm 1657. 4.
7) —— Ders. Ebenso, aber mit verändertem Beiwerk. Jonas Arnold. Delineavit: A°. 1657. 8. Kleinere Kopie nach dem vorigen.

s. Heineken, Dict. — Füssli, Neue Zusätze. — Kunstblatt 1831. p. 267. — Nagler, Monogr. I. No. 568. — Parthey, Deutscher Bildersaal.

W. Schmidt.

Joseph Arnold, Bildnissmaler zu Ulm, Sohn von Jonas Arnold, † 1671. Vermutlich ist folgendes Bl. nach ihm:

Jacob Jenis, Rechtsgelehrter, Rath der Stadt Memmingen. Oval. Brustb. Jos. Arnold pinx. Philipp. Kilian sculp. Fol.

Hans Ulrich Arnold, Bruder von Joseph, Kupferstecher zu Ulm, † 13. Aug. 1662, als er mit den Stichen zu Furtenbach's mannhaftem Kunstspiegel beschäftigt war.

s. A. Weyermann, Nachrichten von Gelehrten, Künstlern etc. aus Ulm. 1798 und 1829.

Notizen von C. D. Hassler.

W. Schmidt.

Arnold. Robert Arnold, Bildhauer und Architekt von Lüttich, im 17. Jahrh. Er war Benediktiner. Maximilian Heinrich, Bischof von Lüttich, scheint an seiner Unterhaltung Gefallen gefunden zu haben, und man erzählt, dass er ihn in Folge eines Ballspiels, bei welchem sich der Mönch durch einen vortrefflichen Wurf hervorgethan, zum Abt in einem Kloster Bayern's gemacht habe. Nichtsdestoweniger lässt ihn eine Tradition in der Karthause zu Lüttich sterben. In der alten St. Lambertkathedrale dieser Stadt, die 1794 niedergerissen wurde, befanden sich unter dem Sängerchore von unserem Künstler zwei große, gut gearbeitete Medaillons von Marmor mit den Büsten Jesu und Mariä. Bei demselben Gebäude, neben der Eingangspforte zum Kloster sah man eine Statue der hl. Jungfrau mit dem Kinde, eine graziöse Gestalt, die glücklicherweise dem Untergange entging und jetzt in der Kathedralkirche S. Paul aufbewahrt wird. Sie befindet sich in ihrer ursprünglichen Marmornische der hl. Anna, über dem Altare der Kapelle der hh. Fabian und Sebastian. Als Architekten schreibt man ihm den Entwurf zur noch vorhandenen Fassade der Kirche der reformirten Benediktinerinnen am Boulevard d'Avroi zu, die bald nach der Einführung dieser Nonnen in Lüttich, 1627, erbaut wurde. Ihre Kirche soll nach dem Zeugnisse eines Schriftstellers des 18. Jahrh. die schönste unter den Frauenkonventen der Stadt Lüttich und Umgebung gewesen sein. In der That sind ihre Verhältnisse sehr elegant.

s. Bulletin de l'institut arch. Liégeois. VII. 207. 292. VIII. 232. 237. — Les délices du païs de Liége. I. 228. — Henaux, Description hist. et topogr. de Liége. 1837. p. 103.

— Van den Steen de Jehay, Essai hist. sur l'ancienne Cathédrale de S. Lambert à Liége. 1846. pp. 69. 126. — (Thimister) Essai hist. sur l'église de S. Paul. Liége 1867. p. 201.
Alex. Pinchart.

Arnold. Arnold, ein guter Bildhauer von Lüttich aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrh., den man mit dem vorigen Robert Arnold nicht verwechseln darf. Von ihm stammt das Monument von weissem Marmor, das im Chore der Kathedrale von S. Lambert in Lüttich, links vom Altare, auf Kosten der Domherren dem Bischof Jean Louis de Elderen († 1694) gesetzt wurde. Der Prälat ist dargestellt im Basrelief vor einem Altare, darauf ein Kruzifix steht, kniend. In der nämlichen Kirche befanden sich von unserem Künstler noch zwei große Basreliefs von Marmor, welche die Franzosen 1794 bei der Zerstörung derselben wegnahmen. Eines derselben stellte die Kreuzabnahme vor. In Lüttich sieht man noch in der Kirche S. Nicolas im unteren Maasviertel einen Christus von Arnold; auch ein hl. Sebastian in der Kirche S. Antoine wird ihm zugeschrieben.

s. Van den Steen de Jehay, Essai hist. sur l'ancienne Cathédrale de S. Lambert à Liége. 1846. pp. 58. 179. — Bulletin de l'institut archéologique liégeois. VIII. 232.
Alex. Pinchart.

Arnold. Georg Adam Arnold, ein nach Jäck »guter« Maler zu Bamberg um 1669 und 1680. Im letzteren Jahre malte er eine innere Ansicht des Bamberger Domes in Oel.

Nach seiner Zeichnung gestochen:

Durchzug der Juden durch's rothe Meer. Gest. von Fr. Weygant 1680. Gewidmet dem Fürstbischof P. P. von Dernbach. qu. Fol.

s. Jäck, Pantheon der Literaten und Künstler Bambergs. — Ders., Leben und Werke der Künstler Bambergs. — Füssli, Neue Zusätze.
W. Schmidt.

Arnold. Johann Arnold (von Heineken irrig Anton Arnold genannt), Kupferstecher, geb. 1735 zu Königgräz in Böhmen, lernte bei Renz und war um 1763—1772 zu Prag wirksam. Er stach viel für Buchhändler, ausserdem eine Menge Andachtsblätter. Nach dem, was ich von ihm gesehen habe, war er schwach in der Zeichnung sowie in der Technik des Kupferstiches.

1) Saul bei der Hexe von Endor. Divina mihi in Pythone etc. Franciscus X. Palcko pictor Regis Poloniæ inv. Joa. Arnold Sc. Pr. gr. 4. Fehlt bei Dlabacz.
2) Habakuk, durch den Engel am Schopf herbeigeführt, bringt dem Daniel unter den Löwen Speise. Nach Dems. Ebenso bezeichnet. gr. 4. Gegenstück. Fehlt Dlab.
3) Taufe Christi. Nach Screta. Fehlt Dlab.
4) Jesus in der Mitte der Jünger und Jesuiten. Fol. Dl. 22.
5) Jesus am Oelberge. J. Arnold sc. Pragae. 8. Dl. 16.
6) Schmerzhafte Mutter Gottes. 12. Dl. 4.
7) Wahre Abbildung der schmerzhaften Mutter Gottes, welche der hl. Vater Ignatius de Lojola — auf seiner Brust getragen hat. J. Arnold sc. Pr. 12. Dl. 12.
8) S. Maria Carlovensis. Arnold sc. Pragae. 8. Dl. 7.
9) Maria mit dem Kind. S. Maria Mater Creatoris, Ipsam cole, ut de mole etc. 8. Dl. 15.
10) Marienbild vom heiligen Berg in Böhmen, mit den hh. Landespatronen und den Prospekten vom hl. Berg und Prag. J. Arnold sc. Prag. 8. Dl. 14.
11) Wahre Abbildung des Gnadenbildes zu Mariä Zell. Arnold. 8. Dl. 24.
12) Hl. Apollonia in der Kirche der Chorherren des hl. Cyriakus zum hl. Kreuz in der Altstadt Prag. J. Arnold sc. Pr. 8. Dl. 26.
13) Hl. Barbara, sammt einem Gebet. 12. Dl. 3.
14) Hl. Bernard. Ohne Unterschrift. Fol. Dl. 21.
15) Hl. Franz von Paula. Nach dem Frater Victorinus aus dem Paulanerorden. gr. 8. Dl. 2.
16) Hl. Ignaz von Lojola. 8. Dl. 5.
17) Hl. Johann von Nepomuk. Arnold sc. Dl. 23.
18) Grab des hl. Johann von Nepomuk. Arnold. 8. Dl. 25.
19) Hl. Joseph Calasantius Scholar. Piar. Fundator. Arnold sc. Pragae. gr. 8. Dl. 13.
20) Hl. Sebastian, mit italien. Aufschrift. Arnold sc. 8. Dl. 27.
21) Hl. Seraphin aus dem Kapuzinerorden. Zu dem Leben desselben, im J. 1768. 8. Dl. 11.
22) Andreas Fromm, früher Superintendent in Halle, dann Prämonstratenser im Kloster Strahow. 1683. Nach Screta. J. Arnold sc. Pragae. 8. Dl. 1.
23) Mariahülf, mit der Abbildung der (abgetragenen) Kapelle beim Sandthore in Prag. J. Arnold sc. Prag. 8. Dl. 6.
24) Stadt Friedland. J. Arnold del. et sc. Pragae. 4. Dl. 18. In Johann Karl Rohn's Chronik von Friedland und Reichenberg.
25) Stadt Reichenberg. Jo. Arnold del. et sc. Prag. 4. Ebendaselbst. Dl. 19.
26) Fünf Familienwappen auf einer Platte. Ebendaselbst. Dl. 17.
27) Wappen der gräfl. Clam'schen Familie. J. Arnold sc. Pragae 1763. Dl. 8.
28) Das Graf Trautmannsdorf'sche und des Stiftes Tepel Wappen, Titelbl. zu Petri Jos. Gruber Med. D. Dissertatio inauguralis medica de excessu vis vitalis vasorum, variisque in machina animali pendentibus Phoenomenis. J. Arnold sc. Pragae 1772. 8. Dl. 20.
29) Wappen von Joh. Adolf Graf von Kaunitz, für den im J. 1764 herausgeg. Tractatus de Gratia von Gervasius Hehn, Minor. in Prag. Arnold sc. Pragae. 1764. Dl. 9.
30) Titelbl. zu Holzäpfel's Institutiones Theologicae 1769. 4. Arnold sc. Pragae. Dl. 10.
31) Fr. E. von Schönfeld, Prof. in Prag. 8. Fehlt Dl.

s. Heineken, Dict. — Meusel, Teutsches Künstlerlexikon. — Dlabacz, Böhmisches Künstlerlexikon.
W. Schmidt.

Arnold. Arnold fec. aquaforti, so ist nach Gwinner (Zusätze und Berichtigungen zu Kunst und Künstler in Frankfurt a/M. 1867, p. 2) die Büste eines nach links schauenden Alten mit Bart bezeichnet. Oval. kl. 4. Der Urheber,

wol nur ein Dilettant, meint Gwinner, sei ohne Zweifel aus Nothnagel's Schule hervorgegangen (1747—1804). Gewiss ist dies das Bl., welches Brulliot im Katalog Aretin unter den nach Nothnagel radirten Bll. aufführt. Er gibt die Bezeichnung: Arnold fec. in aqua forti.

W. Schmidt.

Arnold. Samuel James Arnold, englischer Panoramen-Maler um 1800, Nachahmer und Rivale Parker's in dieser Gattung. Sein Panorama, Treffen bei Alexandria, das er 1802 vollendet, war nach Fiorillo gänzlich missglückt. Der folgende Stich ist wol nach ihm; wenigstens stimmen die uns angegebenen Anfangsbuchstaben des Vornamens mit den seinigen:

Er. Darwin, Botaniker, Arzt. Hüftbild. Geschabt von P. Pym 1801. Fol.

s. Fiorillo, Geschichte der zeichn. Künste. V. 815. — Füssli, Neue Zusätze.

W. Schmidt.

Arnold. Samuel Benedikt Arnold, Maler, geb. zu Dresden 1744, † daselbst 1817, lernte in genannter Stadt beim Hof- und Theatermaler Müller die Dekorationsmalerei und ging dann fünf Jahr auf Reisen, wo er hauptsächlich in Bremen und Oldenburg als Zimmermaler thätig war. Im J. 1793 ward A. in seiner Vaterstadt als Hofmarschallamtsmaler angestellt. Als solcher besorgte er die Ausschmückung einiger Räume des Lustschlosses Pillnitz, ebenso führte er im Prinzenpalais zu Dresden, gelegentlich der Vermälung des Prinzen Maximilian 1792, Malereien nach der Angabe des Hausmarschalls Frhrn. zu Racknitz aus. Ausser dekorativen Arbeiten, insbesondere Plafonds, welche bei seinen Zeitgenossen viel Beifall fanden, malte A. auch Porträts in Wasserfarben, die jedoch ebenso wie erstere Arbeiten untergegangen oder vergessen sind.

s. Meusel, Teutsches Künstlerlex. — Keller, Nachrichten von Dresdener Künstlern.

C. Clauss.

Arnold. Johann Friedrich Arnold, Kupferstecher in Linienmanier und Aquatinta, lernte bei D. Berger und arbeitete besonders viel in Aquatinta. Seine Bll. sind nicht ohne Anerkennung geblieben. Er starb zu Berlin im J. 1809 nicht über 30 Jahre alt.

1) Napoleon am Grabe Friedrich's des Großen. 1806. H. Dähling del. qu. Fol.
2) Zusammenkunft Napoleon's, Alexander's und Friedrich Wilhelm's III. zu Tilsit den 25. Juni 1807. L. Wolff del. qu. Fol. Aquatinta.
3) L'amour peintre, nacktes Mädchen in einem Maler-Atelier. Braunn p. kl. Fol.
4) Napoleon I. Ganze Figur in einer Landschaft. H. Dähling del. Aquatinta. Fol.
5) Großfürstin Helena Pawlowna von Russland, Erbprinzessin von Mecklenburg-Schwerin. (1781 1808). Brustbild. F. Schröder p. 1804. Fol.
6) Geb. Leb. von Blücher, Fürst von Wahlstadt, in Husarenuniform. Ganze Figur. H. Dähling del. Fol. Tuschmanier.
7) Daniel Chodowiecki, Kniefig., sitzend, die Brille in beiden Händen. Gemalt von A. Graff. gr. 4. Feine, wenngleich etwas kraftlose Grabstichelmanier.
   I. Mit den Worten: Director der Königl. Academie der Künste zu Berlin.
   II. Ohne dieselben; die Platte verkleinert.
8) A. W. von L'Estocq, preuss. General. 4.
9) Der große Wasserfall. J. Ruisdael pinx. 1806. gr. Fol. Aquatinta.
10) Gegend in Bayern. S. Rösel del. kl. qu. Fol. Aquatinta.

W. Engelmann u. W. Schmidt.

Arnold. Heinrich Gotthold Arnold, Maler, geb. zu Lamütz bei Radeberg in Sachsen 1785, † zu Dresden 1854, widmete sich anfänglich unter Prof. Schulz in Dresden der Kupferstecherkunst, wendete sich aber bald unter der Leitung des Prof. Schubert der Malerei zu. Im J. 1823 wurde er als »Zeichenmeister«, mit dem Titel als Professor später, an der Dresdener Kunstakademie angestellt; Kränklichkeit, ein organischer Fehler des Hirns, wie die Sorge um eine zahlreiche Familie verkümmerten seine letzten Jahre. A. war nicht ohne eine gewisse Originalität im Leben; in seiner Kunst, die er ganz handwerksmässig betrieb, war er ohne Bedeutung. Er malte hauptsächlich Bildnisse, kopirte in jüngeren Jahren viele Gemälde der Dresdener Galerie, insbesondere Tizian und Guido Reni, führte jedoch auch Einiges nach eigenen Kompositionen aus. So 1808 eine Hygiea, 1819 die Jugend, welche von einem Greise auf die Vergänglichkeit der Zeit aufmerksam gemacht wird; 1820 stellte er Christus am Kreuze und St. Rochus aus, zwei Altargemälde, welche im Kunstblatt von 1820 (p. 375) erwähnt werden. Noch malte er 1823 eine Maria Rosaria für eine Kirche in Polen, wie später eine betende Constantia und endlich eine hl. Augustina. Wie A. in diesen Arbeiten ganz innerhalb des zu Anfang dieses Jahrh. herrschenden Kunstverfalls steht, so ist auch sein Wirken als Lehrer sehr untergeordnet gewesen und nur charakteristisch für die Versunkenheit des Akademiewesens jener Zeit. Eine Menge dafür sprechender Anekdoten lebt allein von ihm im Andenken seiner zahlreichen Schüler fort.

Sein Sohn Lukas war ebenfalls Maler, starb aber jung und ohne eine bemerkenswerthe Spur seiner Thätigkeit zu hinterlassen.

C. Clauss.

Nach Heinrich Gotthold A. gestochen:

1—2) Die kleine Nätherin und die kleine Strickerin. Gest. von C. Beichling für die »Bilderchronik des sächs. Kunstvereins« 1829. gr. S.
   Wurden auch auf Einer Platte abgedruckt. qu. Fol.

J. E. Wessely.

Arnold. Friedrich Arnold, Baumeister, geb. 1786 zu Karlsruhe, lernte bei Weinbrenner, wurde im J. 1811 Professor der Baukunst in Freiburg und im J. 1825 Militärbaudirektor, 1829 Major und 1838 Oberstlieutenant. Er starb 1854.

A. baute Kasernen, Hospitäler etc. und die Salinen von Rappenau und Dürrheim, und veröffentlichte:

1) Ueber Vorzug der altgriechischen und römischen Baukunst vor der gothischen. Freyburg 1814. 8.
2) Projecte der höheren und bürgerlichen Baukunst. 40 Lithogr. Karlsruhe 1831. 4.

s. Universal Catalogue of Books on Art. London 1870. — Müller, Künstlerlexikon.

**

Arnold. Joseph Johann Arnold, Maler, geb. zu Stans bei Schwaz in Tirol 1788, lernte bei dem Benediktinerpater Eberh. von Zobel zu Viecht und bildete sich nach Joseph Schöpf. Im J. 1819 ging er nach Wien. Dort malte er im J. 1824 zwei Bilder. Das eine, Sapphira, vor dem hl. Petrus todt niederfallend, erhielt den Reichling'schen Preis; er schenkte es dem Magistrat zu Innsbruck, wo es seinen Platz in der Sammlung des Ferdinandeums fand. Mit dem anderen, Abigail und David, gewann er den kaiserlichen Preis. Ausserdem malte er noch für Tirol zwei Altarstücke, eines für die Kuratkirche zu Schlitters, den hl. Martinus; das andere für die Kirche zu Mühlbach, den hl. Nepomuk. Im J. 1825 kehrte er nach Innsbruck zurück, wo er nun vielseitig thätig war, zumeist in Freskobildern. Geschätzt ist seine Verklärung Christi über dem Hochaltar in der Pfarre zu Innsbruck (1831). Die Kirche zu Axams bei Innsbruck erhielt von ihm einen Zyklus aus dem Leben Johannes des T. (1841). In der Kirche zu Layen malte er mit seinen Söhnen Joseph und Alois die Krönung Mariä und die Geschichten der hh. Stephanus und Laurentius (1844). Zu seinen gelungensten Arbeiten zählt der weitläufige Bilderzyklus, zumeist aus dem Leben Mariä, in der Pfarrkirche zu Enneberg (1849). Ebenso war er in der neuerbauten Kirche zu Silz thätig. Vor Kurzem erst vollendete der Meister ein Fresko an der Kirche zu Dreiheiligen bei Innsbruck. Seine Oelgemälde sind von weniger Belang, doch begegnet man an verschiedenen Orten Staffeleibildern von ihm.

Arnold's Kunst zeigt akademische Züge; er bleibt völlig unberührt vom Nazarenerthum und Neukatholizismus. In diesem Sinne fehlt seinen Bildern der kirchliche Stil; zu ihren Vorzügen gehören meistens eine übersichtliche Komposition, gewandte, wenn auch nicht immer korrekte Zeichnung, leichte und harmonische Farben. Seit 1850 trat sein Einfluss in Tirol in den Hintergrund und wich jüngeren Kräften.

Arnold lebt noch hochbetagt zu Innsbruck.

s. Tiroler Künstlerlexikon.

Ad. Pichler.

Arnold. Ernst Arnold, Maler, verfertigte nach einer Notiz Nagler's 1837 Altarblätter und Fresken für die Kirche in Ries bei Sterzing in Tirol.

**

Arnold. Eduard von Arnold, Maler und Zeichner aus St. Petersburg, studirte zuerst daselbst, dann in Dresden, wo er im J. 1821 als Schüler der Akademie drei Kopien nach Dietrich, Pillement und Riedinger (zwei Landschaften und ein Jagdstück) in Sepia und Kreide ausgestellt hatte. Nagler zufolge widmete er sich dem Landschaftsfache und verwandte besonderen Fleiss auf das Studium der Thiere, womit mehrere seiner Bilder staffirt seien.

W. Schmidt.

Arnold. Karl Heinrich Arnold, Maler und Lithograph, geb. zu Kassel den 16. Sept. 1795, † den 8. Juni 1872, bildete sich in Paris unter David zum Künstler aus und malte Landschaften und Thierstücke, unter welchen letzteren besonders ein Oelbild: Löwe und Löwin in liegender Stellung, lebensgross, erwähnenswerth ist. Nach seiner Rückkehr aus Frankreich übernahm er die Fabrik seines Vaters und gab die Künstlerlaufbahn auf.

Von ihm auf Stein gezeichnet:

1) Friedrich Wilhelm III., König von Preussen. Fol. Leukner in Berlin.
2—3) 2 Bll. Löwe und Löwin, lebensgroße Köpfe aus der van Aken'schen Menagerie. Berlin 1826. Roy. Fol.

J. E. Wessely.

Karl Johann Arnold, Sohn des Vorigen, geb. am 30. Aug. 1829 zu Berlin, begabter Thier- und Genremaler, Zeichner und Lithograph, widmete sich der Kunst in früher Jugend, empfing auf der Kasseler Akademie den ersten Zeichenunterricht, die eigentliche malerische Ausbildung danach auf der Akademie zu Antwerpen, und fand seine bestimmte Richtung vielleicht mehr noch als durch diesen Studienaufenthalt durch die folgende Thätigkeit im Atelier Adolf Menzel's in Berlin. Die Lehre dieses großen Realisten und tiefsten allseitigen Kenners der Natur unter den deutschen Künstlern der Gegenwart führte seinen glücklich begabten Schüler zu einem so eindringenden Studium der Natur nach allen Seiten ihrer Erscheinung hin, wie es in den Ateliers und Akademien durchschnittlich kaum getrieben zu werden pflegt. Das Technische der zeichnenden Künste lernte er mit Leichtigkeit beherrschen und seine Anschauungen gleich geschickt durch Oel-, Aquarell- und Pastell-Malerei, durch Radirung, Feder- und Kreidezeichnung auf Stein ausdrücken. Für das Leben der Thiere zeigte er einen besonders scharf und richtig beobachtenden Blick. Die Hunde und das bunte Volk des Hühnerhofs, des Ententeichs und des Taubenschlags zumal wusste er von jeher mit Wahrheit und munterer Lebendigkeit zu schildern, und in der Wahl der Situationen, in welchen er die Thiere für sich allein, wie in ihren Beziehungen zum Menschen und ihrer Zusammengehörigkeit mit der Landschaft darstellte, bewies er immer sein genaues Verständniss für ihre Eigenthümlichkeit wie die ernste Empfin-

dung für den unwillkürlichen Humor, der sich so oft dort wie hier entwickelt. Doch blieb seine Kunst keineswegs auf die Thierdarstellung beschränkt. Die Zahl der von ihm gemalten Bildnisse und Genrebilder, der ländlichen wie der Szenen aus der modernen und eleganteren Gesellschaft darstellenden, kommt der seiner Thierstücke gewiss gleich. In der Farbe erreichen seine Aquarelle eigentlich eine größere Kraft und Tiefe, als sie dem meist etwas stumpf und matt bleibenden Kolorit seiner Oelbilder gegeben ist. Seinem Erfindungstalent und originellen Humor aber scheint die Zeichnung auf Stein noch ein genehmeres und besonders gern angewendetes künstlerisches Ausdrucksmittel. So war auch die erste Leistung, welche seinen Namen den Kunstfreunden bekannt machte, eine Reihe von Federzeichnungen auf Stein, in ihrer Gesammtheit ein in geistreichster Weise illustrirtes und mit Beibehaltung seiner Grundformen und Zeichen in's Phantastisch-Lebendige übersetztes Kartenspiel. Auf der Berliner Ausstellung von 1852 debütirte er mit dem anmutigen Oelbilde eines hessischen Bauernmädchens. Sein ausgedehntestes Werk war das lebensgroße Oelbild einer Eberjagd (Ausstellung von 1858), gegenwärtig im Besitz des Grafen Schaffgotsch, eine Komposition von energischer Lebendigkeit und schönem Verständniss der Thiernatur; ferner ein Altarbild für eine Kirche in Laudan (Russland), mehrere große Bildnisse, darunter das Bettina's von Arnim, im Besitz des Grafen Flemming, und zwei nach dem Leben gemalte König Wilhelm's von Preussen; eine große Zahl vorwiegend heiterer Thierbilder, z. B. Fanny und ihre Verehrer, der Rentier und seine Freunde und ähnliche.

Sehr bedeutend ist A.'s Thätigkeit in den vervielfältigenden Künsten. Er hat Radirungen, Tisch- und Festkarten, lithographirte Blätter in Menge geschaffen, von 1862—1866 an dem vom Grafen Stillfried herausgegebenen Werk über die Krönung König Wilhelm's gearbeitet, an den Aquarellvorlagen wie an den Steinzeichnungen. Auf den Kunstausstellungen der fünfziger und sechziger Jahre zu Berlin, Paris, London, Edinburgh, New York und Kassel war er durch Arbeiten vertreten und hat die große silberne Medaille auf einer Ausstellung der letztgenannten Stadt erhalten. Er lebt noch in Berlin.

L. Pietsch.

Seine Radirungen gehören größtentheils der früheren Zeit an.

a) Von ihm radirt:

1) Die Rudelsburg. 1836. Nach einer Zeichnung des Dr. Parthey. qu. Fol.
   I. Mit Nadelversuchen im Rande.
2) Kartoffelhacker auf dem Felde. 1856. qu. Fol.
3) Eingefangene Hunde. qu. 4.
4) Der angelnde Knabe. 1854. 4. s. Nagler, Monogr. I. No. 2180.
   Im Album des jüngeren Kunstvereins zu Berlin.
5) 6 Bll. Landschaften, Thiere, Kopf eines alten Gelehrten etc. Fol.
   In Kassel radirt und nicht im Handel.

b) Von ihm auf Stein gezeichnet:

6) Maria Theresia auf dem Reichstage in Pressburg. gr. qu. Fol. Mit deutscher, engl. und franz. Unterschrift. Tondruck.
7) Andreas Hofer in der Schlacht am Berge Isel. gr. qu. Fol. Ebenso. Seitenbl. zum Vorigen.
8) 12 Bll. Szenen aus dem Kriegsleben in Schleswig. Nach Zeichnungen des k. preuss. Majors im Generalstabe H. von Salpius. Auf Stein übertragen von Arnold und L. Burger. Berlin, A. Bath. 1864. qu. Fol.
9) Guten Morgen! Bon jour! (Pudel beim erwachenden Kinde). Rund. gr. Fol.
10) Gute Nacht! bonne nuit! (Pudel an der Wiege eines Kindes). Ebenso. Pendant zum Vorigen.
11) Ein illustrirtes Kartenspiel. 1852.
12) Löwengruppe. Nach W. Wolff. Deutsches Kunstbl. 1855.
13) Die Mosesgruppe. Nach Rauch. Deutsches Kunstbl. 1855.
14) Alte Feinde. Thierszene. qu. Fol.
15) Warme Freunde. Ebenso. Gegenstück zum Vorigen.
16) 8 Bll. Hundeköpfe in Charakterdarstellungen. Photolithographie, Tondruck. kl. Fol.
17) 2—3 Bll. Randzeichnungen, Genre- und Thierstücke, in jedem Jahrgang der Berliner Argo, Album für Poesie und Kunst. kl. 4.
18) Ebenso in den Düsseldorfer und Leipziger Künstleralbums.
19) Festkarten für die Berliner Künstlerfeste, Tischkarten u. s. w.

c) Auf Holz gezeichnet:

20) Wie der Herr, so der Hund. 16 Bll.
21) Im Hundemaul. 16 Bll.
22) Menschen- und Thiergestalten. 30 Bll.
23) Der beste Freund. 16 Bll.
24) Dem Oberkellner sein Hansel ist fort (sic!). 16 Bll.
25) Die acht Laster.
26) Am grünen Tisch.
27) Plakat für den Berliner zoologischen Garten. Imp. qu. Fol. Letzte Arbeit des Künstlers.
28) Humoristische Thierköpfe. 16 Bll.

d) Nach ihm gestochen, lithogr. und photogr.:

29) Siesta. Thierstück. Gest. von T. Heawood.
30) Abschied vom Vater. Gest. von Teichel. 1853.
31) Fanny und ihre Verehrer. Hundeszene. Gest. von A. Teichel. Mezzot. gr. qu. Fol.
32) Wo ist Fanny? Dame mit Hündchen vor dem Spiegel. Gest. von H. Sagert. Mezzot. 1864. gr. Fol.
33) Willkommen im Grünen. Ein Holzsammler mit Hund und Schlitten im schneebedeckten Wald stösst auf einen Stuhl mit der Aufschrift: Willkommen im Grünen. Gest. von A. H. Payne. Stahlst. Fol.
34) Wiclef im Tode verfolgt. Stahlstich. In L. Würkert's Der Bau und die Bauleute, oder die Reformation. Leipzig, Payne. 4.
35) Louis Spohr, Violinist und Komponist. Lith. von Jentzen. Fol.

36) Das norddeutsche Parlament. Lith. von Süssnapp.
37) Die Kollegen (Affenstücke). Oelfarbendruck von Storch u. Kramer. 1858. gr. 4.
38) Bei Tische. Ebenso.
39) Hundecharaktere. Köpfe durch Ranken verbunden. Nach Arnold's Federzeichnung photolithographirt von W. Korn. kl. Fol.
40) Das große Hauptquartier von Paris. Nach dem Gemälde photographirt.
41) Die deutsche Kaiserfamilie. Ebenso.
42) Deutschlands Ruhmeshalle. Ebenso. Roy. Fol.
43) Vergessen! Photogr. Berlin, photogr. Gesellsch.
44) Gänsemarsch. Ebenso.

Nach Mittheilungen des Künstlers. — Notizen von L. Pietsch.

J. E. Wessely.

Arnold. Friedrich Arnold, Architekturmaler, geb. zu Strassburg 1814, besuchte 1842 die Akademie zu Düsseldorf und zeigte vortreffliche Anlagen. Er malte damals eine innere Ansicht des Domes in Xanten von beträchtlicher Größe, welche von treuem Studium und feinem Sinn für Form und Farbe gezeugt haben soll. Leider wurde Arnold durch den Tod zu früh der Kunst entrissen.

Notizen von Nagler.

**

Arnold. Christian Friedrich Arnold, Architekt, geb. den 12. Febr. 1823 zu Drebach bei Wolkenstein in Sachsen, bildete sich auf der Dresdener Kunstakademie unter Semper und wurde hier durch den ersten mit einem Reisestipendium verbundenen Preis ausgezeichnet. Von 1850—1852 bereiste er Italien, Frankreich und Belgien. Nach Dresden zurückgekehrt, erhielt er an der dortigen Akademie eine Professur, die er gegenwärtig bekleidet. Mit Eifer gab er sich seinem Lehramte hin und entwickelte zugleich auch als praktischer Architekt eine rege Thätigkeit. Verschiedene Restaurationen führten ihn zur näheren Bekanntschaft mit der mittelalterlichen Bauweise und regten ihn zur Verwendung gothischer Bauformen bei Neubauten an. Zu ersteren Arbeiten gehören die Restauration der Kunigundenkirche zu Rochlitz, der Sophienkirche zu Dresden und des Domes zu Meissen, für welchen A. zugleich eine neue Orgelbühne nebst Orgelgehäuse schuf, sowie auch die Restauration der zu letzterem Domstift gehörigen Propstei. Von gothischen Neubauten sind hervorzuheben: die Kirchen in Staucha, Wantewitz, Eppendorf, Voigtsdorf und Falkenstein in Sachsen. Auch im Profanbau verwendete A. die Gothik; unter welchen Bauten insbesondere das malerisch auf den Loschwitzer Bergen gelegene Schloss Souchay und die Kreuzschule, ein Dresdener Gymnasium, zu nennen ist. Bei der Abneigung unserer Zeit, die mittelalterlichen Bauformen namentlich auf moderne Lebenszwecke zu übertragen, haben die derartigen Bauausführungen A.'s verschiedenartige Beurtheilungen gefunden.. Im Uebrigen ist A. durchaus nicht exklusiver Gothiker; gern und nicht ohne Glück bewegt er sich auch in der Kunstrichtung, in der er erzogen, in der Renaissance. Letzteres bekunden einige gelungene Villenanlagen in und um Dresden, wie endlich die folgenden literarischen Publikationen A's.

C. Clauss.

Seine Schriften:

1) Der herzogl. Palast von Urbino. Gemessen, gezeichnet und herausgegeben von Friedr. Arnold. Mit 3 Bll. erläuternden Textes und 50 lithogr. Tafeln (6 davon in Farbendruck). Leipzig 1856—1857. gr. Fol.
2) Die Renaissance. Musterbuch nach monumentalen Schöpfungen für Architekten und Kunstgewerke. Unter Mitwirkung namhafter Architekten von Fr. Arnold. Mit Einleitung von W. Lübke. 1. Lief. mit 7 lith. Tafeln. Leipzig 1860. Fol.
3) Das Baptisterium von Siena. In Erbkam's Bauzeitung.

W. Engelmann.

Arnold. Michael Arnold, Bildhauer, geb. 30. April 1824 zu Aschaffenburg, lernte bis in sein 14. Jahr bei seiner Mutter, einer geborenen Keller, die sich auf das Malen verstand. Nachdem er sich die Aufnahme im Gymnasium zu Bamberg erworben, trat er bei dem damaligen Bildhauer und Restaurator des Domes in die Lehre, um die Bildhauerei zu erlernen. Zu seiner weiteren Ausbildung bereiste er dann München und den Rhein und fertigte bei dieser Gelegenheit das große Veteranendenkmal in Mannheim, wo er 5 Jahre selbständig wirkte. Der Revolution 1848 ausweichend, begab er sich nach Münnerstadt, um am dortigen Gymnasium als Zeichenlehrer zu wirken. Nach fünfjährigem Aufenthalte daselbst rief ihn der Magistrat nach Kissingen, damit er die dort neu errichtete Zeichenschule übernehme. Hier erhielt er von der k. Akademie zu München auf Veranlassung des Königs Max II. ein Stipendium nach Rom, und später ein zweites nach Frankreich. Bei dieser letzten Reise wurde auch England besucht. Das Resultat dieser Reisen war die Bestellung der kolossalen Brunnengruppe auf dem Kurplatz zu Kissingen und eine lebensgroße Familiengruppe auf Schloss Mainberg bei Schweinfurt für die Familie Sattler, und später die 9′ hohe Statue des Königs Max II., welche die Einwohner Kissingen's errichten liessen. Ferner arbeitete er in derselben Größe Die trauernde Germania für das vereinte Grab der im Kampfe bei Kissingen am 10. Juli 1866 gefallenen Baiern und Preussen. Die beiden letztgenannten Kolossalstatuen sind aus weissem Marmor. Die zweite Romfahrt unternahm er aus Veranlassung mehrerer Bestellungen von lebensgroßen Porträt-Statuen und Büsten in Carrara-Marmor. Er hielt sich zu diesem Zwecke 1869 und 1870 mit seiner selbst künstlerisch gebildeten Gattin in Rom und Neapel auf. Arnold verfertigte seitdem zahlreiche Büsten und Sta-

tuen in Marmor für aller Herren Länder. Er lebt noch in Kissingen.

Nach Mittheilungen des Künstlers.

Nach ihm in Holz geschnitten:

Die Germania (s. oben) zu Kissingen. In der Gartenlaube von 1869. No. 17. p. 261.

* *

Arnold. Friedrich Arnold, Landschaftsmaler, geb. 1831 zu Zeulenroda, † 1862 zu Florenz, studirte auf der Dresdener Kunstakademie und später insbesondere unter der Leitung Ludwig Richter's, in dessen Atelier er einige stimmungsvolle Landschaften ausführte, die von viel Talent zeugten. Diese Arbeiten, eine Ernte, eine Mühle und zwei Abendlandschaften wurden auf den Dresdener Ausstellungen der J. 1858, 1859 und 1860 prämiirt und befinden sich gegenwärtig noch zu Dresden in Privatsammlungen. Brustkrank, erhoffte der Künstler von einer nach Italien, die er 1862 antrat, neben der Vollendung seiner künstlerischen Ausbildung zugleich Heilung seines körperlichen Leidens, doch starb er bereits, auf dem Wege nach Rom, in Florenz. Seinen künstlerischen Nachlass, Studien und Skizzen, sah man auf der Dresdener Kunstausstellung von 1863.

C. Clauss.

Arnold, s. **Arnoldt.**

Arnold, s. **Arnald.**

Arnold, s. **Arnhold.**

Arnoldi. Alberto Arnoldi oder di Arnoldo, s. **Alberto.**

Arnoldt. Jeres (Georg) Arnoldt, Goldschmid und Kupferstecher, wie es heisst zu Augsburg, Ende des 16. Jahrh., stach Ornamente mit großer Zartheit in der Weise des Daniel Mignot, die sehr selten geworden sind.

1) Folge von 6 kleinen Bll. mit Goldschmidemustern. Mit den Initialen I A und I A F bezeichnet, mit Ausnahme eines einzigen Bl., worauf Jeres Arnoldt fecit 1586. Diese Jahreszahl findet sich auch auf einem anderen Bl. kl. 8.

2) Folge von 6 kleinen Bll. mit Goldschmidemustern. hauptsächlich für Ringe. Auf dem Titelbl. das römische Alphabet, die Jahreszahl 1589, und die Georg Arnoldt fecit. Die übrigen Bll. mit G. A. bezeichnet. (Nach Drugulin.)

3) Folge von 6 kleinen Bll. mit Goldschmidemustern. Vom Jahre 1596.

4) Ein Kentaur und ein Triton kämpfen mit einander; im Hintergrunde entführt ein anderer Triton die Nymphe. Links auf einem Steine I. A. F. qu. 8. Kopie nach Gius. Ribera. gen. Spagnoletto. Bartsch XX. 83. No. 11.

Dies Bl. ist zufolge Nagler in der Weise des G. Pecham kräftig radirt; er denkt an unseren Jeres Arnoldt. Die Initialen passen allerdings auf diesen, doch genügt dies allein noch nicht. Dass das Bl. von A. herrührt, ist auch darum sehr zweifelhaft, weil Ribera erst 1588 geboren wurde, also zwei Jahre nach Arnoldt's erster Ornamentenfolge.

s. Nagler, Monogr. III. No. 1779 u. No. 1852. — Catalogue d'Ornements du Cabinet Reynard. Paris 1846. p. 57. — Zanetti, Kabinet Cicognara. II. 151.

W. Schmidt.

Arnoldus. Arnoldus, Meister, nennt sich inschriftlich als Verfertiger des 1376 vollendeten Erz-Baptisteriums in der Oberkirche zu Frankfurt an der Oder, welches aus dem ursprünglich von den Attributen der Evangelisten getragenen, abgestumpft sechseckigen Taufkessel von 1,11 m. Durchmesser und einem gegen 4 m. hohen pyramidalen Baldachin besteht. Das Ganze ist mit vielen roh ziselirten Reliefs aus der alt- und neutestamentlichen Geschichte geschmückt, die in den Gestalten zwar sehr unbeholfen, in einigen Köpfen indess nicht ausdruckslos sind.

s. Spieker, Beschreibung und Geschichte der Marienkirche zu Frankfurt a. d. O. p. 54.

H. Otte.

Arnolfo. Arnolfo di Cambio, einer der bedeutendsten Baumeister und Bildhauer des italienischen Mittelalters. Vasari nennt ihn Arnolfo di Lapo, indem er ihn, vermöge einer in der Künstlersage auch sonst wol vorkommenden Verwechselung geistiger und leiblicher Verwandtschaft, zu einem Sohne jenes Deutschen macht, welcher die schöne Kirche des hl. Franziscus zu Assisi erbaute, den er demnächst nach Florenz übersiedeln und dort seinen Namen Jacobus in die in Toskana übliche Abkürzung Lapo übersetzen lässt. Die Urkunden gestatten aber keinen Zweifel, dass A. mit jenem Jacobus nichts gemein hat, als das Verdienst, die gothische Architektur dem italienischen Geschmacke angepasst zu haben. Er war der Sohn eines gewissen Cambio und in Colle di Val d'Elsa, unfern Florenz, um 1232, wie Vasari richtig vermutete, geb. Im J. 1266 finden wir ihn, und zwar in Gemeinschaft mit einem Lapo, dessen Name zu der Gestaltung jener Sage beigetragen haben mag, in der Werkstätte des berühmten Niccolo Pisano, welcher in dem Kontrakte, den er mit der Verwaltung des Domes zu Siena über die für dieselbe zu fertigende Kanzel schloss, diese seine Gesellen und Schüler dorthin mitzubringen versprach. Indessen muss er schon ziemlich selbständig gewesen sein, da er anfangs nicht in Siena erschien und seinem Meister eine amtliche Mahnung zuzog, ihn zu gestellen; später nahm er jedoch, wie eine Quittungsurkunde ergibt, an den Arbeiten Theil. Jener Lapo und zwei andere Florentiner Bildhauer liessen sich von der Stadt Siena bestimmen, sich daselbst niederzulassen. Arnolfo aber zog weiter und scheint in Rom und auch wol in Neapel gearbeitet zu haben. Denn im J. 1277 wandte sich die Gemeinde von Perugia, welche damals ihren großen Brunnen durch die Hände des Niccolo Pisano und seines Sohnes Giovanni mit reichen Skulpturen schmückte, an den König Karl von Anjou mit

der Bitte, dem Meister Arnulfus »von Florenz« die Rückkehr zu ihnen behufs dieser Arbeit zu gestatten. Entweder hatte er also schon an derselben Theil genommen oder sein alter Meister, der ihn am liebsten zum Gehülfen wollte, hatte die Sache eingeleitet und mit ihm verabredet. Der König antwortete zustimmend, und zwar mit der Wendung, dass er seinem Geschäftsträger in Rom den Auftrag gegeben habe, ihn zu entlassen. Er kam indessen nicht, wenigstens wird er in der weitläufigen Brunneninschrift bei der Anführung sämmtlicher Mitarbeiter nicht genannt, und scheint noch längere Zeit in Rom und im römischen Gebiet geblieben zu sein. In S. Domenico zu Orvieto ist von seiner Hand das unten näher zu erwähnende Grabmal des im J. 1280 verstorbenen Kardinals de Braye. In Rom wird ihm das um 1283 entstandene Tabernakel des Hochaltares in S. Cecilia mit Wahrscheinlichkeit, das sehr viel größere und reichere in St. Paul vor den Mauern aber mit Gewissheit zugeschrieben, da er sich auf demselben als Urheber, mit Erwähnung eines sonst unbekannten Gehülfen Petrus und des J. 1285 inschriftlich nennt (Hoc opus fecit Arnolfus — cum suo socio Petro). Bald darauf wird er sich in Florenz niedergelassen haben, wo er hauptsächlich als Baumeister auftrat und als solcher zu höchstem Ansehen und zu den großartigsten Aufgaben gelangte.

I. Arnolfo als Baumeister.

Unter diesen ist zuerst die im J. 1294 begonnene gewaltige Klosterkirche S. Croce zu nennen. Die Franziskaner, welche zugleich mit den Dominikanern nach Florenz gekommen waren (1221), erfreuten sich nicht so mächtiger Gönner und Freunde als diese, aber dafür eines um so größeren Zulaufs des Volkes. Als sie daher, viel später als jene, im J. 1294 dazu gelangten, statt des kleinen alten Gebäudes, das man ihnen eingeräumt hatte, eine neue eigene Kirche anzulegen, musste diese sehr umfangreich, zugleich aber, dem Charakter des Ordens und den Mitteln entsprechend, möglichst sparsam gemacht werden. Sie wandten sich zu diesem Zwecke, da sie nicht so kunstreiche Ordensbrüder besassen wie die Dominikaner, an den Laien Arnolfo, und hatten dabei das Glück, den geeignetsten Mann erwählt zu haben, der ihre Gedanken mit unbeugsamer Folgerichtigkeit und sicherer Meisterschaft verwirklichte. Er gab dem Gebäude kolossale Verhältnisse, welche die der Dominikanerkirche, S. Maria Novella, weit hinter sich liessen, eine Länge von 371, eine Mittelschiffbreite, wie man sie selten findet, von 60 Fuss, endlich eine höchst bedeutende Höhe. Zugleich aber reduzirte er alle Glieder auf das nothwendigste Maß, verzichtete auf jeden entbehrlichen dekorativen Schmuck und erreichte gerade durch diese Einfachheit und durch die Schlankheit der Stützen (kaum 6 Fuss) eine um so stärkere Wirkung der riesigen Dimensionen. Der Stil ist der gothische, in dem Sinne, wie er an italienischen Klosterkirchen schon seit dem zweiten Viertel des 13. Jahrh. üblich war; auch der Plan folgt im Wesentlichen dem Herkommen der Mönchsorden: ein dreischiffiges Langhaus mit einem geräumigen Querschiffe und einer die ganze Rückseite desselben einnehmenden Reihe kleiner, mit der Choröffnung in derselben Flucht liegender Kapellen. Zugleich aber enthält die ganze Anlage erhebliche Neuerungen, die ihre Wurzel besonders darin haben, dass das Mittelschiff sehr viel breiter ist als sonst, nicht bloss die doppelte Breite der Seitenschiffe hat, sondern noch fast die Hälfte mehr. Die Möglichkeit dieser Steigerung wurde dadurch erlangt, dass der Meister überall auf Gewölbe verzichtete und zu der altitalienischen Gewohnheit des offenen Dachstuhles zurückkehrte, wobei er aber, um die hohe Wand des Mittelschiffes zu sichern, in den Seitenschiffen von der Wand zu den Pfeilern Bögen spannte und jedem Joch ein besonderes Dach mit eigenem Giebel gab. Die Pfeilerabstände durften natürlich der gewaltigen Mittelschiffbreite nicht gleichen, aber sie betragen doch fast zwei Drittel derselben (39 Fuss), so dass die achteckig gebildeten Pfeiler sehr schlank und die von ihnen aufsteigenden Scheidbögen sehr weit gespannt erscheinen. Das überaus einfache, streng gebildete Blattwerk der Kapitäle, dann die nur durch andere Farbe des Steins ausgezeichnete Einrahmung der Bögen und die gleichfarbige Lisene, welche von den Pfeilern nach oben aufsteigt, sind die einzigen Zierden des Baues, und selbst die Oberlichter sind nur schlichte spitzbogige Oeffnungen. Sehr eigenthümlich ist dann aber, dass zwischen der Spitze der Scheidbögen und den Fenstern aus der Mauer ein Balkengang hervorspringt, der im Langhause eine horizontale Linie bildet, im Kreuzschiffe aber wegen der höheren Spannung des Bogens mit einer Treppe aufwärts steigt. Der Zweck ist offenbar derselbe, welcher den Triforien der nordischen Gothik zum Grunde lag, den Zugang für die Untersuchung und Reparatur des Mauerwerks zu erleichtern, und es ist charakteristisch, dass Arnolfo, statt diesen Gedanken architektonisch auszubilden, ein nacktes Gerüst hineinlegte, das hier freilich in dem offenen Dachstuhle ein Analogon fand. Eine andere Eigenthümlichkeit ist dann, dass die Chornische nicht die gewaltige Breite des Mittelschiffes hat, sondern erst mit zwei daneben liegenden Kapellen derselben entspricht, so dass man im Mittelschiffe nicht bloss die hohe, polygonisch geschlossene Chornische mit ihren schlanken zweigetheilten Fenstern, sondern ein reicheres, belebtes architektonisches Bild vor Augen hat, in welchem die kleinen und niedrigen Kapellen, über denen noch wieder je ein großes Fenster steht, den kühnen Aufschwung der Choröffnung erst recht bemerkbar machen. Die sehr geringen Dimensionen, welche für diese

beiden Kapellen bedingt waren, um genügende Breite für den Chor zu behalten, waren dann natürlich auch für die anderen maßgebend, und dies erklärt, dass hier statt der fünf oder höchstens sieben Altarnischen, die man sonst bei ähnlicher Anlage auf der Rückseite des Querschiffes antrifft, ihre Zahl auf elf gesteigert ist, welche demnächst als günstige Räume für die Stiftung von Wandmalereien benutzt wurden. Ueberhaupt sind die großen Wandflächen dieser architektonisch so einfach angelegten Kirche bekanntlich durch die Frömmigkeit des Mittelalters und den Patriotismus der späteren Generationen so reich mit plastischen und malerischen Kunstwerken ausgestattet, dass der Beschauer sich ihrer ursprünglichen Schmucklosigkeit kaum bewusst wird.

Bald nach dem Beginne dieses ersten großen Unternehmens wurde Arnolfo durch ein zweites viel bedeutenderes in Anspruch genommen. Schon im J. 1294 beschloss nämlich die Stadt, an Stelle der kleinen, den Verhältnissen nicht mehr angemessenen Kathedrale einen neuen, grossen, mit Marmor und Bildwerk geschmückten Dom zu bauen; im September desselben Jahres wurde mit großer Feierlichkeit der Grundstein gelegt und zur Förderung des Baues ein Antheil an gewissen Steuern überwiesen. Eine Inschrift am Dome selbst nennt zwar das J. 1298 als das der Grundsteinlegung, aber mit erweislich unrichtigen Nebenumständen und mit deutlichen Zeichen einer viel späteren Abfassung, so dass dadurch jene erste, durch den gleichzeitigen und glaubwürdigen Geschichtschreiber Villani berichtete und überdies durch die schon im J. 1294 beginnenden Zahlungsnotizen der städtischen Rechnungen bestätigte Zeitangabe nicht erschüttert wird. Für dieselbe spricht denn auch eine sehr merkwürdige Urkunde vom 1. April 1300, in welcher die städtischen Behörden dem Meister Arnolphus, als Obermeister ihrer großen Kirche, für seine Lebenszeit Steuerfreiheit verleihen, und zwar, wie es darin heisst, »in Anbetracht, dass er ein höchst berühmter, im Kirchenbau vor allen Anderen bewährter Meister ist, durch dessen Fleiss, Erfahrung und Genius das Volk von Florenz, wie man aus den prachtvollen Anfängen des von ihm begonnenen Gebäudes bereits sehen könne, den schönsten und reichsten Tempel zu erhalten hofft, den es in Toskana gebe«. Arnolfo starb schon 1310 und hinterliess sein Werk noch weit von der Vollendung; allein wenn es schon im J. 1300 nach einer Bauzeit von nur drittehalb Jahren so weit gediehen war, dass sich die Prioren auf die bereits sichtbaren Anfänge beziehen konnten, musste es zehn Jahre später schon bedeutendere Fortschritte gemacht haben, und jedenfalls bestand ein ausführliches Modell, von dem auch die berühmtesten seiner Nachfolger, Giotto und Taddeo Gaddi, nicht wesentlich abwichen, und dessen Ausführung erst dann Bedenken erregte, als man im Anfange des 15. Jahrh. die Kuppel wölben sollte, Bedenken, welche dann bekanntlich durch Brunelleschi in ruhmvollster Weise beseitigt wurden.

Als Arnolfo den Plan zu seinem großen Werke machte, war die Herrschaft des gothischen Stiles auch in Italien schon eine entschiedene. Alle bedeutenderen Kirchen, die seit der Begründung von S. Francesco zu Assisi entstanden waren, gehörten diesem Stile an. Allein indem die Italiener sich dem nordischen Geschmacke anschlossen, waren sie weit davon entfernt, sich ihm unbedingt zu unterwerfen. Volkscharakter und klimatische Verhältnisse bedingten schon an sich gewisse Aenderungen, und das künstlerische Selbstgefühl, das in den Italienern sich gerade jetzt mächtig regte, liebte es, sich in mannigfachen Formen zu versuchen. Zu jener rücksichtslosen statischen Konsequenz, welche die Wände in ein Gerüst schlanker, vertikaler, nach oben strebender Glieder mit luftigen Füllungen verwandelt, konnte man sich hier nicht entschliessen. Der südliche Himmel forderte flache Dächer, größere, für Malereien und den Schmuck bunten Marmors geeignete Wandflächen, breitere, bequeme Innenräume. Schon der deutsche Jacobus bei jenem Bau von Assisi hatte, vielleicht unterstützt durch den architektonischen Provinzialismus seiner Heimat, diesen italienischen Bedürfnissen Rechnung getragen und dadurch die Einführung des fremden Stiles wesentlich erleichtert. Seine Nachfolger waren auf diesem Wege noch weiter gegangen. Manches war dadurch schon zu festem Herkommen geworden; die Pfeilerabstände, in den nördlichen Ländern stets ziemlich schmal gebildet, höchstens von zwei Dritteln der Mittelschiffbreite, wurden dieser fast immer gleich gehalten, so dass sich quadrate Gewölbfelder von bedeutender Breite ergaben; die Pfeiler selbst bestanden nicht wie dort aus einer großen Zahl schlank aufsteigender Dienste, sondern bildeten eine vollere Masse zylindrischer, achteckiger oder ähnlicher Form; die Fenster blieben weit hinter der gewaltigen Breite zurück, welche sie dort erhielten, und durchbrachen die durch jene Pfeilerstellung ohnehin bedeutend erweiterten Wandflächen nur in geringem Maße.

Arnolfo schloss sich diesem Herkommen an, aber er ergriff es mit seinem schöpferischen Geiste und suchte es zu sicherer Bedeutung zu entwickeln. Sein Plan ist jedenfalls ein sehr eigenthümlicher und organisch gedachter. An das dreischiffige Langhaus schliesst sich nämlich nicht wie gewöhnlich ein rechtwinkelig gestalteter Querarm nebst einem davon gesonderten Chore an, sondern eine Gruppe von drei großen, aus dem Achteck gebildeten Conchen, welche mit dem Langhause zusammen nach aussen die Gestalt des Kreuzes, im Innern aber einen weiten achteckigen Chorraum bilden, über den sich eine von jenen Conchen und den letzten Pfeilern

des Langhauses getragene Kuppel wölben sollte. Eine Abbildung des Domes in einem Wandgemälde der Capella degli Spagnuoli, welche um 1350 und mithin nach dem Modell des Meisters ausgeführt sein muss, ergibt, dass er sich diese Kuppel ziemlich flach und weit entfernt von der kühnen Bildung dachte, welche sie nachher durch Brunelleschi erhielt. Indessen auch so würde sie, in Verbindung mit den drei großen, nach der Mitte zu anstrebenden Conchen eine höchst bedeutsame Gestaltung gegeben haben, wie sie die italienische Kunst noch nicht besass. Der Gedanke eines polygonen, von einer Kuppel gedeckten Zentralraumes war allerdings schon ein Paar Dezennien vorher am Dome von Siena ausgeführt, aber in höchst unbefriedigender, unorganischer Weise, während er erst hier in seiner ganzen Bedeutung entwickelt erschien. Die Neigung zu kolossalen Verhältnissen, die Arnolfo schon an S. Croce gezeigt hatte, war hier bei der Hauptkirche der mächtigen Republik recht am Platze, und er unterliess nicht, sich ihr hinzugeben. Zwar durfte das Mittelschiff, da es schon aus statischen Gründen mit Rücksicht auf die Kuppel überwölbt werden musste, nicht die ungeheure Breite erhalten, wie bei dem offenen Dachstuhle in der Kirche des Bettelordens. Indessen blieb Arnolfo auch hier nur wenig darunter und gab dem Mittelschiffe ein Maß, wie es die größten Dome des Nordens nicht haben, von 53 Fuss im Lichten (etwa 60 zwischen den Pfeilerkernen), was hier um so kühner ist, als er die Pfeilerabstände nicht wie dort schmal, sondern der Mittelschiffbreite gleich machte, und die Gewölbe in einer Höhe von 133 Fuss unter dem Schlusssteine, also fast ebenso hoch wie in den schlanksten jener Dome, anbrachte. Die Anordnung ist übrigens die gewöhnliche der gothischen Kirchen Italiens; Pfeiler von möglichst geringer Stärke ($8^1/_2$ Fuss) in kreuzförmiger Gestalt, mit gleichen Pilastern auf allen vier Seiten und mit polygonförmigen Diensten in den Ecken, auf dem hohen, mit einfachem Blattwerk verzierten Kapitäle obere Pilaster als Gewölbträger, eckig profilirte Scheidbögen, in den Seitenschiffen zweitheilige Fenster von geringer Breite, je eines auf jedes Joch, kreisförmige Oberlichter. Auffallend ist, dass Arnolfo die hölzerne Galerie, welche in S. Croce der klösterlichen Einfachheit und dem offenen Dachstuhle entsprach, auch hier in dem Prachtbau wiederholte, wo sie nun über den Kapitälen der oberen Pilaster den Gewölbansatz ganz unmotivirt horizontal durchschneidet. Allein dies entspricht ganz der italienischen Denkungsweise, welche das Schöne scharf von dem Nothwendigen, dem Bedürfnisse Dienenden sondert, und sich nicht scheut, dieses unverhüllt an oder in unmittelbarer Nähe von jenem zu zeigen. Für Triforien, welche in den nordischen Münstern denselben Zweck erfüllen, aber zugleich dem Gebäude zur Zierde gereichen, war hier bei der großen Höhe der Scheidbögen, welche er angemessen fand, kein Raum; sie mochten ihm aber auch zu künstlich und kleinlich erscheinen. Denn sein Bestreben war augenscheinlich viel mehr darauf gerichtet, durch Massen und Verhältnisse, als durch feine Durchführung und Belebung des Einzelnen zu wirken; er musste die Einfachheit der Details dem Reichthume selbständiger Gliederungen vorziehen.

So tief durchdacht aber der Plan, so kühn und meisterhaft die Ausführung, ist das aesthetische Resultat des Innenbaues keineswegs ein unbedingt befriedigendes. Die starre und einförmige Bildung der Pfeiler und die weithin gedehnten schmalen Gewölbe der Seitenschiffe machen den Eindruck des Schwerfälligen und Unbelebten, der Mangel an anziehenden Details, der weite Pfeilerabstand, die naheliegenden breiten und hohen Seitenwände den des Leeren und Kalten. Selbst die sinnreiche Choranlage, wo der freie achteckige Raum breiter ist als das Langhaus und so die drei Schiffe desselben gleichsam wie in seinen Schooß aufnimmt, wirkt nicht unbedingt günstig; es fehlt ihm die bedeutsame Beleuchtung, welche der Perspektive ein würdiges Ziel bietet. Und dies würde, wenn die flache von Arnolfo projektirte Kuppel zur Ausführung gekommen wäre, schwerlich besser geworden sein; sie würde wahrscheinlich noch weniger Licht gegeben haben. Es gibt kaum einen kirchlichen Raum, der so wenig erhebend oder anregend wirkt, und die sparsamen Denkmäler, welche sich auf den weiten Mauerflächen verlieren, beweisen, dass auch die Frömmigkeit der Florentiner, trotz der traditionellen Bewunderung des Domes, sich hier nie einheimisch gefunden hat.

Sehr verschieden von diesem fast bis zur Monotonie ernsten Eindrucke des Innern ist dann die Erscheinung des Aeusseren. Sie beruht nämlich nach toskanischem Herkommen auf dem Wechsel dunkeln und hellen Marmors, der aber hier nicht wie sonst einfach in horizontalen Streifen liegt, sondern zu einem Täfelwerk benutzt ist, welches am Hauptkörper der Wand aus Reihen kleiner, verhältnissmässig hoher Rechtecke besteht, die sich zwischen horizontalen gesimsartigen Linien viermal über einander wiederholen. Dazwischen treten dann, diese regelmässig durchgeführten Muster unterbrechend, die zweitheiligen Fenster und die Portale, beide mit gewundenen Säulchen und anderem buntfarbigen Marmorschmuck, und endlich die durch eine abweichende Ornamentation bezeichneten schwachen Strebepfeiler hervor. Allein auch an diesen sind die Horizontallinien jener Muster betont, so dass sie vorherrschen und sich mit der Vertikale der schlanken Fenster unangenehm schneiden. Für manche Details dieses Marmorschmuckes, z. B. für die barocken und überladenen Spitzgiebel über den Fenstern und zum Theil auch über den Portalen kann man Arnolfo nicht verantwortlich machen, da sie erst nach seinem Tode ausgeführt sein können, wol aber

wird das Muster des Täfelwerks, dessen allzukleine und gehäufte Felder die Wirkung der großen Linien schwächen und dem Ganzen etwas Unruhiges geben, auf seiner Anordnung beruhen. Indessen muss man erwägen, dass diese Verwendung des heimischen Materials in Toskana fast unvermeidlich war, und die von ihm beliebte Täfelung dem gothischen Stile jedenfalls besser entsprach als der bisher übliche Wechsel horizontaler Schichten verschiedenfarbigen Marmors.

Ueberhaupt sollen uns diese Mängel nicht abhalten, die Verdienste des Werkes anzuerkennen. Sie liegen nicht bloss in der kühnen und meisterhaften Konstruktion, in der Beherrschung so großartiger Massen und Verhältnisse, sondern auch in der konsequenten Durchführung der Formgedanken, auf denen die italienische Gothik beruhete. Man begreift wol, wie Vasari oder die Künstlersage, der er folgte, dazu kommen konnte, Arnolfo zum Sohne des Jacobus zu machen; was dieser begonnen hatte, vollendete jener. Sie sind persönlich höchst verschieden, fast Gegensätze; der Meister von Assisi wirkt durch anmutige Formen, der Florentiner durch eine strenge, fast kann man sagen herbe Folgerichtigkeit. Aber sie wirken in derselben Richtung. Wenn jener den Anstoss gegeben und einen glücklichen Versuch gemacht, das Gothische in's Italienische zu übertragen, stellte dieser die bis dahin schwankend gebliebenen Regeln fest, nach denen es geschehen müsse. Beide bilden zusammen gewissermaßen die Königsreihe in der Geschichte dieses Stils; sie sind die Tonangebenden, denen die Anderen nur nach dem Maße ihrer Individualität folgen. Während die bisherigen Meister zwischen dem inneren Gesetze der Gothik und den Anforderungen des italienischen Raumgefühles schwankten, bestimmte Arnolfo die Grenzen, in denen beide sich zu bewegen hatten. Dem Vertikalprinzip des gothischen Stils räumte er durch die Pfeilerbildung, die er annahm, mehr ein als alle seine Vorgänger, aber mit noch viel größerer Energie betonte er die spezifisch italienischen Anforderungen an plastisch volle Form, an Großräumigkeit, an einfache, leichtfassliche Verhältnisse. Santa Maria del Fiore, wie die Liebe des florentinischen Volkes die Kathedrale taufte, wurde daher gewissermaßen der Kanon, nach welchem die späteren Meister der italienischen Gothik sich richteten. Es ist wahr, dass die Lebensdauer dieses Stils keine sehr lange war, dass die weiteren Konsequenzen aus den in Arnolfo's Werke festgestellten Prinzipien zuletzt nur dazu dienten, der Renaissance vorzuarbeiten. Aber diese Prinzipien waren eben die vaterländischen, dem italienischen Genius zusagenden. Daher erklärt sich denn auch die große Verehrung, mit der die Italiener noch heute den Bau des Arnolfo betrachten, die Pietät, mit der selbst ihre schärfsten Kritiker über die Mängel desselben fortgehn. Sie fühlen darin die Behauptung ihrer Eigenthümlichkeit selbst unter der Herrschaft eines fremden Stiles.

Arnolfo war, wie jenes Reskript der Prioren vom J. 1300 bezeugt, vorzugsweise wegen seiner kirchlichen Bauten berühmt. Vasari schreibt ihm indessen noch eine Reihe von weltlichen Arbeiten in Florenz und in den Nachbarstädten zu, darunter die Ausführung der Stadtmauern, die Loggia von Orsanmichele, die Marmorbekleidung des Baptisteriums und endlich den Palast der Priori, den jetzigen Palazzo vecchio. Urkundliche Beweise dafür besitzen wir nicht, aber Vasari's Behauptung, dass man bei dem großen Ansehn, in welchem er stand, keinen wichtigen Bau ohne seinen Rath unternommen habe, ist in dem Grade wahrscheinlich, dass man wenigstens bei dem wichtigsten dieser öffentlichen Gebäude, dem Palaste der Prioren, dessen Errichtung im J. 1298 durch den Bericht des Zeitgenossen Villani und durch urkundliche Notizen festgestellt ist, seine thätige Mitwirkung annehmen darf. Das Innere des Palastes ist später völlig verändert, aber der Aussenbau hat mit bewundernswerther Festigkeit allen Stürmen der Jahrhunderte und der städtischen Fehden glücklichen Widerstand geleistet, und gibt mit seiner unangreifbaren, aus platten Quadern gefügten Mauermasse, mit den wenigen durch verhältnissmäßig kleine zweitheilige Fenster beleuchteten Stockwerken und dem weitvorkragenden, zinnenbekrönten Wehrgange ein höchst charakteristisches Bild, das sich jedem Beschauer tief einprägt und den Vorstellungen, die wir uns von einem solchen Bau Arnolfo's machen dürfen, wol entspricht.

II. Arnolfo als Bildhauer.

Ueber seine bildnerische Thätigkeit sind wir, obgleich sie ihn den größten Theil seines Lebens beschäftigt haben wird, höchst unvollkommen unterrichtet. Was er im Dienste Karl's von Anjou in Rom gearbeitet hatte, als derselbe ihm im J. 1277 erlaubte von da nach Perugia zu gehn, ist uns unbekannt; die sitzende Statue dieses Königs, welche noch jetzt im Senatorenpalast zu Rom bewahrt wird, und die man nach einer auf jene Thatsachen gegründeten Vermutung ihm zuschreiben könnte, ist dazu zu unbedeutend. Vasari legt ihm in einem Zusatze zur zweiten Ausgabe seines Werkes eine Anzahl von Skulpturen in Rom bei, die er früher für Arbeiten des Marchionne von Arezzo erklärt hatte; aber dieses Schwanken zeigt, dass er nur Vermutungen ausspricht, und die Skulpturen selbst sind zu gewöhnliche Leistungen jener Zeit, als dass wir berechtigt wären, sie gerade Arnolfo zuzuschreiben. Wir sind daher auf seine wenigen inschriftlich bezeichneten Werke beschränkt. Von diesen sind zuerst die Skulpturen an dem Tabernakel in St. Paul vor den Mauern Rom's zu nennen, welches er laut Inschrift im J. 1285 mit seinem Gehülfen Petrus vollendete. Sie bestehen in

vier Statuen an den Ecken über den Säulen, die hh. Petrus, Paulus, Lukas und Benedikt darstellend, in korrespondirenden Reliefs in den dreieckigen Feldern neben den Bögen aller vier Seiten, darunter Abel und Kain opfernd und auf einer anderen Seite die ersten Eltern, und endlich in schwebenden Engeln, welche äusserlich an den Giebeln und innerlich an und neben dem Gewölbe angebracht sind. Jene vier ersterwähnten Statuen sind, vielleicht mit Rücksicht auf die Nischen, in denen sie stehen, in etwas steifer Haltung, dagegen die zwei senkrecht herabschwebenden Engel im Inneren von großer Kühnheit der Konzeption und holdseligster Anmut, und auch die Reliefs recht erfreulich und schön. Durchweg zeigen sich Anklänge an den Stil seines früheren Meisters, des Niccolo von Pisa, die gedrungene Körperbildung, die volle fleischige Behandlung des Nackten an Adam und Eva, überhaupt eine gewisse Frische, Fülle, selbst Derbheit, dabei aber auch das Gefühl für das Ganze der Erscheinung, das gerade den früheren Meistern so sehr gefehlt hatte. Viel bedeutender ist dann das zweite, mit seinem Namen bezeichnete Werk, das Denkmal des Kardinals Wilhelm de Braye zu S. Domenico in Orvieto. Die Anordnung ist die, welche sich gerade um diese Zeit, wie es scheint von der Pisaner Schule ausgehend, weit über Italien verbreitete: der Verstorbene liegt auf einer Bahre oder einem Paradebett, während Engel zu Häupten und Füssen stehend die Vorhänge desselben aufheben, darüber aber, unter dem das Ganze umrahmenden Spitzbogen, entweder musivisch oder, wie es hier der Fall ist, auf einem zweiten Vorsprunge statuarisch, die Aufnahme des Verstorbenen im Himmel dargestellt ist. Wir sehen hier die Jungfrau thronend, neben ihr die hh. Petrus und Dominikus stehend, und endlich den knienden Kardinal. Vor allem ist die Jungfrau schön; von kräftigem Bau, in würdiger Haltung, die rechte Hand auf der Kugel des Stuhlpfostens ruhend, erinnert sie noch an die junonischen Frauengestalten, die in Niccolò's Reliefs vorkommen, ist aber mütterlicher, inniger. Auch das Kind, etwas klein, aber mit lehrend vorgestreckter rechter Hand und zurückgebogenem Kopfe frei und würdig sitzend, entspricht dem Gedanken sehr wol, und die Engel sind sehr lieblich. Es herrscht in dem Ganzen eine wirklich großartige und doch wieder sehr schlichte Auffassung.

Neben diesen wenigen eigenhändigen Arbeiten Arnolfo's finden sich dann aber in allen Gegenden, wo er länger wirkte, in Rom, im Kirchenstaate, in Toskana zahlreiche Skulpturen, die bei geringerer, selbst oft handwerksmäßiger Ausführung verwandte Züge zeigen, eine zwar etwas allgemeine, aber stilvolle Auffassung der Natur, derbe, breite Formen, dabei aber ein richtiges Gefühl für plastische Massen und die Körperverhältnisse im Großen, das sie sehr deutlich von der Haltungslosigkeit der früheren italienischen Skulpturen unterscheidet. Es wird sich dies sehr einfach dadurch erklären lassen, dass Arnolfo schon während seines Wanderlebens wie nach seiner Niederlassung in Florenz vorzugsweise den Beruf des Architekten übte, und daher, während er selbst sich nur selten zur Führung des Meissels entschloss, häufig die Arbeiten Anderer zu leiten hatte. Vergleichen wir dann den Stil dieser theils von ihm selbst ausgehenden, theils unter seinem Einflusse entstandenen Werke mit denen seines großen Meisters Niccolò Pisano, so ist eine Verwandtschaft mit denselben nicht zu verkennen, doch ebenso wenig ein erheblicher Unterschied. Jener Anklang an die Antike, der bei Niccolò oft in so überraschender Weise hervortritt, ist hier einer schlichten, unmittelbareren Auffassung der Natur gewichen. Auch Niccolò war, das zeigen seine Werke deutlich, weit entfernt von einer unbedingten, theoretischen Vorliebe für die Antike; sie war ihm nicht Zweck, sondern Mittel, und zwar ein zufällig in seine Hände gerathenes Mittel. Er war durch das Leben, durch die großen Ereignisse, durch die religiöse und poetische Begeisterung seiner Zeit angeregt, für große, sittliche Motive empfänglich gemacht, und entdeckte sie, während ihm die überlieferte Kunst noch keine Darstellungsmittel für dieselben bot, in einigen antiken Bildwerken, auf die sein Auge fiel. Er übertrug daher diese antiken Züge, die seinen künstlerischen Bedürfnissen entsprachen, unmittelbar auf seine christlichen Darstellungen, welche dadurch etwas seinen Zeitgenossen Fremdartiges, und zugleich, da jene Vorbilder nicht für Alles ausreichten und mittelalterliche Traditionen sich mit ihnen mischten, trotz seiner gewaltigen Begabung etwas in gewissem Grade Unharmonisches erhielten. Bei seinen Schülern gestaltete sich dies anders; nochmals auf die Antike zurückzugehn, fiel keinem von ihnen ein. Die großartig aufgefasste Natur in den antikischen Gestalten ihres Meisters öffnete ihnen die Augen für die Natur selbst. Indessen auch so wären sie vielleicht nicht weit über den rohen Naturalismus hinausgekommen, der schon so lange in Italien herrschte, wenn nicht etwas Anderes hinzugetreten wäre. Künstlerische Naturstudien bedürfen der architektonischen Vorschule; erst wenn das Auge in dem abstrakten Gebiete der Baukunst an die Würdigung der Maßverhältnisse und der Wirkung von Licht und Schatten gewöhnt ist, vermag es auch die lebende Natur stilvoll aufzufassen. Diese Vorschule gewährte nun die gothische Architektur in vorzüglichem Grade, theils schon an und für sich, dann aber noch mehr durch den Konflikt, in den sie mit dem italienischen Raumgefühl gerieth, und die Studien, welche die Ausgleichung desselben erforderte. Gerade hierin aber war Arnolfo Meister, und dies erklärt es, dass er, wenn er auch in eigentlich plastischer Begabung weder Niccolò, noch dessen berühmten Sohn Giovanni

übertraf, für die Verbreitung ihrer Errungenschaften und für die Förderung der italienischen Plastik mehr als Beide wirkte. Hier wie in der Baukunst war es sein Verdienst, die nothwendigen Grundlagen für die künstlerische Ausbildung seiner Landsleute zu erkennen und festzustellen, und so der weiteren Entwickelung ihrer nationalen Kunst kräftig vorzuarbeiten.

s. Vasari im Leben des Arnolfo mit den Anmerkungen der Herausgeber in der bei Lemonnier in Florenz erschienen Ausgabe. I. 247—257. — Cicognara, Storia della Scultura (Prato. 1823). III. 239 ff. — Schnaase, Gesch. der bildenden Künste. VII. 173—185. 322—327. — Perkins, Tuscan Sculptors. I. 37 ff.

Urkunden: Schulz, Unteritalien. IV. No. 128. Milanesi, Documenti per la storia dell' arte Senese. I. 145—154. — Gaye, Carteggio, besonders I. 445.

Monographie über den Dom zu Florenz mit Abbildungen: (Molini) La Metropolitana Fiorentina illustrata. Firenze 1820. Mit 38 Taf. 4.

K. Schnaase.

Abbildungen:

1) Von dem Denkmal des Kardinals Wilh. de Braye in S. Domenico in Orvieto die Madonna mit dem Kind. Radirt in Perkins' Tuscan Sculptors. I. 52. 4.

2) In: Pianta et Alzati di S. Maria del Fiore — da Gio. Bat. Nelli. Fol. Firenze 1755:
Taf. 1—3. Grundrisse,
- 4. Durchschnitt in der Länge,
- 5. Querdurchschnitt,
- 6. Alzata esteriore.

**

Arnone. Alberto d'Arnone, Maler im 17. Jahrh., lernte zuerst bei Luca Giordano in Neapel, und dann bei Carlo Maratti in Rom. Den letzteren verstand er täuschend zu kopiren. Wo er nach eigenen Empfindungen malt, offenbart er die Manieren seiner beiden Meister. Von Luca Giordano empfohlen, porträtirte er König Philipp V., worauf er dann von vielen vornehmen Herren und Frauen Aufträge erhlielt. An seinen historischen Gemälden lobt Domenici nicht weniger als Alles, die Zeichnung, die Farbe, die ganze Komposition. Um das J. 1690 entwarf Arnone in Neapel elf große Bilder, welche, für eine Kirche zu Mejorado in Spanien bestimmt, das Leben eines Heiligen in seinen Hauptmomenten darstellten. Der Künstler gefiel sich in vornehmen Gesellschaften, wie er sich auch mit einer adligen Dame verheiratet hatte. Er starb um 1721.

s. Dominici, Pittori Napolitani. IV. 212.

Jansen.

Arnoudszoon. Pieter Arnoudszoon, s. Pieter **Aertsen.**

Arnoul. Arnoul oder Arnoult, Maler des 17. Jahrh. In den Anmerkungen zum Werke: Voyage pittoresque de Paris, 1778, liest man, dass der gewöhnlich Frater Lucas genannte Maler Arnoult geheissen und in Cambrai gelebt habe, wo er ein Schüler des Claude François gewesen. Diese Bemerkungen sind irrig. Arnoul oder Arnoult — seinen Vornamen konnten wir nicht erfahren — war ein Schüler des Claude François, und dieser selbst hiess Frater Lucas und war aus Amiens gebürtig. So erzählt es Florent Le Comte, der in der Lage war, es zu wissen. Er sagt auch, dass Arnoul — so wird sein Name eigentlich geschrieben — aus Cambrai stammte.

s. Le Comte, Cabinet des singularités d'architecture etc. III. 165, edit. Brux. 1702 (ed. holland. Utrecht 1744. II. 410). — D*** (Dezallier d'Argenville fils), Voyage pittoresque de Paris. 1778. p. 165.

Alex. Pinchart.

Arnould. Arnould von Lisieux wird bei Fiorillo (Gesch. der zeichn. Künste. III. 53) um 1200 der Erbauer der dortigen Kathedrale ohne Angabe der Quelle genannt.

U.

Arnould. Arnould, Miniaturmaler (Illuminirer) im 15. Jahrh. Er war Mönch in der Karthause zu U. L. Frau von Scheut bei Brüssel. Im J. 1467 war er mit der Verzierung eines Diurnals für eine Nonne der Abtei Forêt, ebenfalls bei Brüssel, beschäftigt. Sein Laienname ist nicht bekannt.

s. Alex. Pinchart, Archives des Arts. II. 200.

Alex. Pinchart.

Arnould, s. Gaelman.

Arnould, s. Devuez.

Arnoullet. Jean Arnoullet, angeblich französischer Formschneider um 1566.

Ansicht von Bourges. In der ovalen Einfassung LA VILLE DE BOVRGES DE GAVLES LA CITE PREMIERE. Unten rechts IO · AR · (verschlungen) FA · 1566. H. 260 mill., br. 649. Helldunkel von 2 Platten. Unten ein gedruckter Text und die No. 227. Es gehört also zu einer Folge von Städteansichten, die wol alle bei Balthazar Arnoullet erschienen. Man liest die Bezeichnung Johannes Arnoullet Faciebat, doch ist unseres Wissens mit Sicherheit ein solcher Arnoullet nicht nachgewiesen. Wenn dies der Fall, so wäre er ohne Zweifel ein Verwandter von Balthazar Arnoullet (s. diesen).

s. Le Blanc, Manuel. — Brulliot, Monogr. I. No. 37. — Nagler, Monogr. IV. No. 118.

W. Schmidt.

Arnoullet. Balthazar Arnoullet, bekannter Buch- und Kunstverleger zu Lyon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. Papillon fand in der k. Sammlung zu Paris einen Holzschnitt, Helldunkel von 3 Platten, mit der gedruckten Aufschrift La Ville de Poytiers. Delineation des principeaux lieux notables de la presente ville de Poytiers. A Lyon, par Balthazar Arnoullet. Auec Priuilege de la maiesté Royale pour six Ans. kl. qu. Fol., und meint, dass A. dies Bl. und auch andere geschnitten haben möge. Sichere Beweise, dass A. auch Holzschneider war, fehlen

indess. Er bediente sich eines aus B und A zusammengesetzten Monogramms mit Beifügung Lugd. (Lugduni).

s. Papillon, Traité histor. et pratique de la gravure sur bois. Paris 1766. I. 400. — Nagler, Monogr. I. 1654. IV. 118 u. passim. — Le Blanc, Manuel. — Passavant, Peintre-Grav. VI. 263. 264.

W. Schmidt.

Arnoult. Nicolas Arnoult, französischer Kupferstecher, Kupferdrucker und Kupferstichverleger zu Paris im letzten Drittel des 17. Jahrh. Die auf seinen Bll. befindlichen Jahrzahlen reichen nur von 1681 bis 1689; bei seinen undatirten Stücken sind jedoch unstreitig manche von älterer und jüngerer Herkunft. Er stach hauptsächlich Bildnisse und Modekostüme, welche letztere damals zum ersten Mal die Grabstichel ziemlich vieler Künstler beschäftigten. Seine Werke sind gewissermassen Jahrgänge eines Modejournals, wobei man aber nicht an unsere Modejournale denken darf. Wie der damalige Kleiderluxus, namentlich der Damen, den heutigen noch um ein Bedeutendes in Ueppigkeit und Kostbarkeit übersteigt, so haben auch die älteren Modebilder im Machwerk und Gehalt ein Beträchtliches voraus vor den neuen Modekupfern. Nicht bloss Staatsaktionen, Hofzeremonien, Bildnisse und Alltagsvorkommenheiten pflegte man damals modisch einzukleiden; auch allegorische Gegenstände und dergleichen, ja sogar die großen olympischen Göttinnen wurden als Kostümstücke aufgefasst und verarbeitet. Da diese Sachen gefielen und zu wiederholten Malen aufgelegt, ja sogar wenn auch nicht geradezu nachgedruckt, doch mit geringen Varianten nachgeahmt wurden, so kam natürlich viel Ordinäres zum Vorschein. Unser Künstler gehört zu den Stechern, welche das Mechanische ihrer Kunst in achtbarem Grade verstehen und mit mässigem Talent sorgsame Arbeit verbinden, daher von den eigentlichen Kupferstichfabrikanten unterschieden werden müssen. Zwar lieferte er keine besonders ausgezeichnete oder kunstreiche Waare, fertigte aber Besseres als die Bonnart und andere Konkurrenten, die nur mittelmässige Fabrikate zu Markte brachten. Vermutlich hatte er in seiner Werkstatt auch Gehülfen sitzen, denen er ihre Arbeit zutheilte; oft aber machte er ganz allein eine Platte oder einzelne Theile einer solchen. Dieser Umstand erklärt das auffallend Ungleiche im Technischen, zumal bei seinen Porträts. An den Köpfen der porträtirten Personen ist die Nettigkeit und Feinheit des Grabstichels zu loben; das mit Stichelpunkten und kurzen Strichelchen gegebene Nackte und die natürlich gekräuselten Haare oder künstlich gelockten Perrücken machen eine gute Wirkung, und die Gesichtszüge haben dabei etwas Individuelles und Lebendiges. Dieser Theil rührt gewiss von dem Meister selbst her, und das übrige ist von der Hand seiner Gesellen. Die Anzüge, wobei die Aetzung mit der Stichelarbeit verbunden ist, sind breiter gearbeitet und freilich nicht von der Art, dass man die verschiedenen Stoffe deutlich unterscheiden kann, aber so beschaffen, dass die einzelnen Kleidungsstücke und Beflitterungen mit Bestimmtheit zu erkennen sind. Bei der jetzt herrschenden Liebhaberei der Franzosen, alle auch noch so unbedeutenden Kupferstiche, die über eine Persönlichkeit und Sitte ihrer historischen Vergangenheit einige Aufklärung geben, begierig zu sammeln, sind Arnoult's Bll. sehr gesucht, aber im Zustande der besten und frühesten Abdrücke nicht leicht zu finden. Da man sich aus keinem Kunsthistoriker über seine Werke unterrichten kann (was Heineken, I. 468 und Le Blanc, I. 57 darüber mittheilen, ist höchst mangelhaft und unbestimmt), so dünkt es mir nicht unnöthig, von den Bll., die ich selbst gesehen habe, ein Verzeichniss anzufertigen, bei dessen Gebrauch folgendes zu merken ist: fast alle Bll. sind in kl. Fol. und führen zweimal den Namen des Künstlers, der ein Mal als Stecher (N. Arnoult fecit oder sculpsit), das andere Mal als Verleger (ce vend a Paris chez N. Arnoult rüe de la Fromagerie aux Halles a l'enseigne du Gros Raisin oder au Bon Raisin oder auch a l'jmage de S[t]. Claude) genannt ist. Das Format ist nur in wenigen abweichenden Fällen angegeben. Des Künstlernamens und der Verlegeradresse geschieht nur dann ausdrückliche Erwähnung, wenn sie entweder gar nicht vorkommen, oder zur Unterscheidung von Plattenzuständen dienen. Bei den Jahrzahlen müssen die uneingeklammerten von den eingeklammerten unterschieden werden: die ersteren sind von dem Künstler selbst auf die Platten gestochen; die letzteren fand ich auf einzelnen Abdrücken handschriftlich verzeichnet.

A. Allegorien.

1—4) Die vier Elemente.

1) L'Air. Zwei Damen zeigen und schauen nach sechs fliegenden Vögeln.

I. Im Unterrande der Titel (L'Air), der Name des Stechers und die Adr.

II. Die Dame links lässt einen Papierdrachen fliegen. Zu den sechs Vögeln noch vier Schmetterlinge. Im Unterrande der Titel (L'Aire) und, ausser dem Stecher- und Verleger-Namen, vier französ. Verse.

2) Le Feu. Eine Dame facht mit einem Blasebalg das Feuer in einem Ofen an; ein Page bringt einen Korb mit Kohlen.

I. Hintergrund weiss; im Unterrande der Name des Stechers, der Titel und die Adr.

II. Im Hintergrunde Terrain und in der Ecke links zwei Bäume. Im Unterrande vier französ. Verse.

3) La Terre. Eine Dame ertheilt eine Weisung an einen kleinen Neger, der eine Baumkiste schiebt.

I. Hintergr. weiss; im Unterrande der

Name des Stechers, der Titel und die Adr.
II. Im Hintergr. links zwei Bäume; im Unterrande vier französ. Verse.

4) L'Eau. Bei einem Springbrunnen trocknet ein Frauenzimmer einem andern die Füsse ab.
I. Hintergr. weiss; im Unterrande der Name des Stechers, der Titel und die Adr.
II. Im Hintergr. Gesträuch; im Unterrande vier franz. Verse.

5—8) Die vier Weltalter.

5) L'Aage d'Or. Eine Dame in blossen Armen und blossem Gesicht fängt einen Bienenschwarm ein; bei ihr ein Frauenzimmer und ein kleines Mädchen.

6) L'Aage d'Argent. Eine Dame, unter einem Baume sitzend, streckt ihre Rechte aus nach Blumen, die ihr ein kleines Mädchen hinreicht; dabei ein Frauenzimmer mit Kornähren im Arm.

7) L'Aage d'Airain. Eine Dame schmidet auf einem Ambos ein Stück Brustharnisch; ein kleines Mädchen holt einen Helm aus einer Vase und im Hintergr. zieht ein Frauenzimmer den Blasebalg.

8) L'Aage de Fer. Eine Dame hält in der Rechten ein Schwert; ein kleines Mädchen rührt die Trommel, und ein Frauenzimmer hängt Schild und Helm an einen Baum.

Bei allen vier Bll. im Unterrande der Name des Stechers, der Titel, die Adr. und vier französ. Verse. Ich kenne bloss Abdr. dieser Gattung, glaube aber, dass es auch solche gibt von einem Zustande vor den Versen.

9—12) Die vier Welttheile.

9) L'Europe. Eine Dame ladet ihre Jagdflinte; ein Page hält zwei getödtete Kaninchen, und ein Frauenzimmer trägt einen Falken.

10) L'Afrique. Eine Dame stösst mit einem Jagdspeer nach einem gefangenen Löwen; bei ihr ein Page und ein Frauenzimmer mit brennenden Fackeln. In der Ecke rechts ein Palmbaum.

11) L'Asie. Links eine Dame mit einem Jagdspeer; rechts eine andere, von einem Chinesen begleitet. Im Hintergr. Elephant und Kameel in einer Berglandschaft.

12) Lamerique. Eine Dame schnellt einen Pfeil ab; eine andere trägt einen Papagei und streichelt mit der Rechten einen Affen, den ein kleiner Neger auf der Schulter hat.

Diese Folge existirt in zwei Plattenzuständen.
I. Im Unterrande der Name des Stechers, der Titel und die Adr.
II. Die Platten aufgestochen; im Unterrande vier franz. Verse.

13—16) Die vier Jahreszeiten.

13) Le Printemps. Eine Dame sitzt auf einer Gartenbank; neben ihr in der Luft ein Amor mit einem Blumengewinde.

14) L'Esté. Im Schatten eines Baumes sitzt eine Dame, welche in der Rechten einen aufgerollten Fächer und in der Linken eine Sichel hält. Eine andere sichelt Getreide ab.

15) L'Automne. Eine stehende Dame überreicht einer vor ihr sitzenden eine Traube.

16) L'Hyver. Eine Dame wärmt sich vor einem Kamin, wo ein Kammermädchen das Feuer anbläst.

Von dieser Folge existiren zwei Zustände.
I. Im Unterrande der Name des Stechers, der Titel und die Adr.
II. Die Platten aufgestochen; im Unterrande noch vier französ. Verse. Ausserdem ist beim »Herbst« im Hintergr. ein Rebengeländer, u. sieht man beim »Winter« neben dem Kamin Baumzweige in die Luft ragen.

17—20) Die vier Tageszeiten.

17) Le Matin. Eine vor ihrem Toilettenspiegel sitzende Dame schminkt sich, während der Friseur ihr die Haare kämmt; dabei ein Kammermädchen.
I. Hintergr. weiss; im Unterrande der Name des Stechers, der Titel und die Adr.
II. Im Hintergrunde rechts ein Baum. Im Unterrande vier franz. Verse.

18) Le Midy. Zwei speisende Damen, von einem Neger und einem Pagen bedient.
II. Im Hintergrunde noch zwei Bäume.

19) La Pres Disner. Zwei mit Stickerei beschäftigte Damen und ein lesender Herr an einem kleinen Tisch, worauf ein Korb mit Früchten.
II. Im Hintergrunde noch zwei Bäume.

20) Le Soir. Eine Dame im Begriff sich zu entkleiden; eine Kammerzofe nimmt ihr die Haube ab, und ein anderes Mädchen macht das Bett zurecht.
II. Im Hintergr. noch ein Baumzweig in der Luft, wo eine Eule fliegt.

21—25) Die fünf Sinne.

21) La Veuë. Zwei Damen an einem Tisch; die eine schaut durch ein Fernrohr.

22) L'Odorat. Zwei Damen; die eine sitzt und beriecht eine Blume, während ihr eine andere noch eine Blume überreicht.

23) L'Oüye. Ein guitarrespielender Herr sitzt neben einer Dame, die ein Notenblatt hält.

24) Le Goust. Ein Herr und eine Dame nehmen Erfrischungen; dabei ein Diener.

25) L'Attouchement. Ein junger Herr umarmt eine neben ihm sitzende junge Dame und betastet mit der Rechten ihr Mieder.

Bei allen fünf Bll. im Unterrande Titel, Name des Stechers und die Adr. Wahrscheinlich existiren auch Abdr. von einem zweiten Zustande mit Versen.

26—30) Die fünf Sinne.

26) La Veuë. Eine Dame sieht durch ein Glas nach einem Gegenstande, den ihr eine andere bemerklich macht; rechts ein Knabe, der mit einem Stabe den Grundriss einer Festung, welchen ihm ein Frauenzimmer hinhält, erklärt.

27) L'Odorat. Eine Dame riecht an eine Nelke, und langt mit der Rechten nach einer andern Blume, welche ihr ein Mädchen darreicht und aus einem Korbe genommen hat, den ein kleiner Neger trägt. Im Hintergrunde rechts ein Herr mit einer Blume in der Hand.

28) L'Oüie. Neben einer Dame, die auf ihrem Schooße ein Notenblatt hat, spielt eine andere Guitarre; links ein Knabe und ein Mädchen mit Notenblättern.

29) Le Goust. Zwei Damen und ein Kavalier speisen in einer Laube an einem Tisch; ein Diener überreicht der einen Dame ein Glas Wein.

30) Le Touché. Unter einem Baume sitzt ein Herr und hat ein kleines Mädchen bei der Hand gefasst; hinter ihm ein Negerpage. Links zwei Damen.

Bei allen fünf Bll. im Unterrande Titel, Name des Stechers, die Adresse und vier franz. Verse. Vermutlich existiren auch Abdrücke von einem Plattenzustande vor den Versen.

B. Männliche Bildnisse.

31) Baltazard (Chevalier), als Dragoneroffizier, in Frauentracht, ganze Figur, stehend, 3/4 links. Im Hintergr. ein Lagerzelt und Kavalleriescharmützel. [1697.]

32) —— Ders., als Reiterhauptmann, ebenfalls in Weiberkleidern, ganze Figur, 3/4 rechts. Im Hintergrunde ein Lagerzelt und eine brennende Festung. [1697.]

33) Bart (Jean), ganze Figur, 3/4 rechts, auf einem Schiffsverdeck, den Degen in der Rechten und eine Lunte im Munde; bei ihm ein Matrose. Im Hintergrunde Seeschlacht. [1687.]

34) Berry (Charles, Herzog von), 3 Jahre alt, in Mädchenkleidern, streichelt einen Spaniol und wird von einer Hofdame geführt. [1689.]

35) —— Ders., acht Jahre alt, ganze Figur, stehend, die Rechte ausgestreckt, die Linke auf dem Degengriff. [1694.]

36) Boucherat (Louis de), franz. Kanzler, auf einem Armstuhl, die Rechte auf der Lehne und die Linke auf seiner viereckigen Mütze. Nach A. Dieu.

37) Boufflers (Louis-François, Marquis von), ganze Figur, stehend, 3/4 links, hält seinen Hut mit der in die Seite gestemmten Linken. Im Hintergrunde Reitergefecht.

I. Als Generallieutenant, in der Rechten eine Lanze. Im Unterrande Name des Stechers, Titel, eine Inschrift von 9 Zeilen und die Adr. nebst 1692.

II. Als Marschall von Frankreich, in der Rechten den Kommandostab. Im Unterrande zu der obigen Inschrift noch zwei Zeilen. Die Adresse nebst der Jahreszahl getilgt. [1695.]

38) Bourgogne (Herzog von), 6 Jahre alt, die Rechte an der Seite, in der Linken den Zipfel seiner Leibbinde. [1688.]

39) —— Ders., 8 Jahre alt, ganze Figur, 3/4 rechts, die Rechte auf einer Jagdflinte, die Linke in der Seite. [1690.]

40) —— Ders., 10 Jahre alt, ganze Fig., 3/4 links, die Rechte auf einem Spazierstock, die Linke in der Seite. [1692.]

41) —— Ders., besucht die Herzogin von Bourgogne, die vor ihrem Toilettenspiegel sitzt, in Gegenwart der Herzogin von Lude. [1698.] Feines Bl.

42) —— Ders. und seine Gemalin sitzen in einer Gartenlaube. Eine Hofdame (Herzogin von Lude) bringt Flaschen und Gläser. [1701.]

43) Bourgogne (Herzog von), wird mit Maria-Adelaide von Savoyen in der Schlosskapelle zu Versailles getraut, 7. Dez. 1697. Sorgsam ausgeführtes Bl. von Werth und Interesse.

44) Catinat (Nicolas de), Generallieutenant, ganze Figur, 3/4 rechts, in der in die Seite gestemmten Linken seinen Hut, in der Rechten den Kommandostab haltend. [1687.]

45) Commercy (Karl von Lothringen, Prinz von), ganze Figur, 3/4 rechts, stehend, die Rechte auf seinen Kommandostab gestützt, die Linke in die Seite gestemmt. Im Hintergr. links Aussicht auf Pest und Schlachtgetümmel. Nach A. Dieu.

46) Delavigne (Michael), pariser Arzt, Brustbild von vorn gesehen, ein Käppchen auf dem Kopf, in Oval. 4.

47) Duras (Jacques-Henry de Durasfort, Herzog von), französ. Marschall, ganze Figur, 3/4 rechts, stehend, in der Rechten den Kommandostab haltend, die Linke in die Seite gestemmt. [1687.]

48) Humières (Louis de Crevant, Marquis von), französ. Marschall, ganze Figur, 3/4 rechts, stehend, in gleicher Haltung wie der vorhergehende. [1687.]

49) Innozenz XI., Papst, in einem Lehnstuhl, ertheilt den Segen. Im Hintergrunde rechts Rom. Nach A. Dieu.

I. Unter dem Einfassungsstrich, links: A. Dieu pinxit; rechts: N. Arnoult fecit; dazwischen: INNOCENT XI. SOVVERAIN PONTIFE; darunter 5 Zeilen franz. Text und die Adr.

II. Innozenz XI. in Alexander VIII. umgeändert. Unten: chez N. Arnoult aux halles auec priuilege du Roy. Name des Malers und die Adresse getilgt. Titel und Unterschrift von zehn Zeilen sind dem neuen Papste angepasst.

III. Alexander VIII. in Innozenz XII. umgeändert. Titel und Unterschrift lauten auf Diesen.

50) Jakob II., König von England, in einem Sessel, hat die rechte Hand auf seiner Krone. Im Hintergrunde links London. Nach A. Dieu.

51) —— Ders., ganze Figur, 3/4 rechts, stehend, hält in der Rechten seinen Kommandostab und in der Linken seinen Hut. [1690.]

52) Johann III., König von Polen, in einem Sessel, die Rechte auf seinem Kommandostab. Im Hintergrunde rechts Krakau. Nach A. Dieu.

53) Karl II., König von Spanien, im Krönungsornat und Lehnstuhl, auf dessen Arm er die Linke aufstützt, während er in der Rechten den Zepter hält. Im Hintergrunde rechts Madrid. Nach A. Dieu.

I. Karl II. hat natürliches Lockenhaar. Unten die Namen des Malers und Stechers, der Titel und eine franz. Unterschrift von 6 Zeilen, nebst der Adresse.

II. Der Kopf Karl's II. ist zum Porträt Philipps V. umgeändert, der eine Allongenperücke trägt. Ausser dem Zepter, wie bei Karl II., hält er in der Linken einen Zepter mit der franz. Lilie, und auf seiner Brust ist bei dem Goldenenvliessorden noch der Heiligegeistorden angebracht. Im Unterrande fehlt der Name des Malers; der Name des Stechers und die Adresse sind geblieben. Der Titel: Don Felipe V. Rey

d'España; darunter eine spanische und französische Unterschrift.

54) Karl V., Herzog von Lothringen, ganze Figur, stehend, in der Rechten den Kommandostab, die Linke an seinem Helm. Im Hintergrunde die Erstürmung von Pest. Nach A. Dieu.

55—59) —— Ders. mit seiner Familie. Folge von 5 Bll.

55) Eleonora Maria von Oesterreich, Gemalin Karl's V. von Lothringen, sitzt auf einem Stuhl und hält mit beiden Händen das Brustbild ihres Gatten; um sie herum ihre vier Prinzen. [1692.] Titelbl.

56) Prinz Leopold, Herzog von Lothringen, ganze Figur, $^3/_4$ links, stehend, in der Rechten den Kommandostab, die Linke auf einem Spazierstock. Unter dem Einfassungsstrich links: 1.

57) Prinz Karl von Lothringen, in geistlicher Tracht, ganze Figur, $^3/_4$ links, steht, mit dem Hut unter dem rechten Arm, neben einem Schreibtisch und Bücherschrank. Im Unterrande links: 2.

58) Prinz Joseph von Lothringen, ganze Figur, $^3/_4$ links, stehend, seinen Hut in der Rechten. Im Hintergrunde Gefecht. Unter dem Einfassungsstrich links: 3.

59) Prinz Franz von Lothringen, ganze Figur, $^3/_4$ links, stehend, die Rechte an der Seite und mit der Linken die Zipfel seiner Leibbinde haltend. Im Unterrande links: 4.

60) La Feuillade (François, Vicomte d'Aubusson, Herzog von), franz. Marschall, ganze Figur, $^3/_4$ links, stehend, in der Rechten den Kommandostab und in der Linken den Hut. [1687.]

61) Leopold I., deutscher Kaiser, auf einem Sessel, in der Rechten den Kommandostab, und die Linke am Reichsapfel. Im Hintergrunde Wien. Nach A. Dieu.

62—68) —— Ders., mit seiner Familie. Folge von 7 numerirten Bll.

62) Der Kaiser und seine dritte Gemalin, Maria Magdalena Theresia von Neuburg, an einem Tisch; um sie herum zwei Prinzen und fünf Prinzessinnen. L'Illustre Famille de l'Empereur des Romains.[1700.] Titelbl.

63) Joseph Leopold, später Joseph I., ganze Figur, $^3/_4$ links, stehend, in der Rechten seinen Hut, die Linke vor der Brust. [1701.) 1.

64) Maria Elisabeth, Erzherzogin von Oestreich, ganze Figur, $^3/_4$ rechts, einen Spaneol auf dem rechten Arm. [1701.) 2.

65) Maria Anna Josepha Antoinette, Erzherzogin von Oestreich, ganze Figur, stehend, einen Spaneol auf dem linken Arm. [1701.] 3.

66) Maria Theresia Josepha, Erzherzogin von Oestreich, ganze Figur, $^3/_4$ links, in der Rechten einen Fächer, in der Linken eine Sammetmaske. [1701.] 4.

67) Karl Franz Joseph, Erzherzog von Oestreich, ganze Figur, $^3/_4$ rechts, stehend, die Rechte ausgestreckt, die Linke in der Seite. [1701.) 5.

68) Magdalena Josepha, Erzherzogin von Oestreich, ganze Figur, $^3/_4$ links, stehend, die Hände übereinandergelegt, in der Linken ihren Fächer. 6.

69) Lorges (Guy de Durasfort, Graf von) franz. Marschall, ganze Figur, $^3/_4$ links, in der Rechten den Kommandostab, die Linke am Degengriff. Im Hintergrunde Scharmützel. [1687.]

70) Louis, Dauphin von Frankreich, ganze Figur, $^3/_4$ rechts, in bloßem Kopf, die Rechte auf einem Spazierstock, die Linke vor der Brust. Nach A. Dieu. [1678.]

71) —— Ders., ganze Figur, $^3/_4$ rechts, mit einem Federhut auf dem Kopf, die Rechte auf einem Spazierstock, die Linke in der Seite. [1681.]

72) —— Ders., ganze Figur, $^3/_4$ links, Hut unter dem linken Arm, in der Rechten den Kommandostab, die Linke am Degengriff. [1687.]

73) —— Ders., ganze Figur, $^3/_4$ links, Hut auf dem Kopf, in der Rechten den Kommandostab, die Linke in der Seite. [1690.]

74) —— Ders., ganze Figur, stehend, die Linke auf einem Spazierstock, die Rechte in der Seite. [1690.]

75) —— Ders. mit seiner Familie. 5 ganze Figuren. Der Dauphin und die Dauphine Maria Anna Christina von Baiern, sitzen an einem Tisch; bei ihnen ihre drei Kinder. Im Unterrande: La Famille Royalle de Monseigneur Dauphin de France. qu. Fol. Hauptbl.

76) Ludwig XIV., König von Frankreich, in einem Sessel sitzend. Im Hintergrunde rechts der Schlosshof zu Versailles. Nach A. Dieu. [1678.]

77) —— Ders., ganze Figur, $^3/_4$ rechts, stehend, die Rechte auf einem Spazierstock, die Linke in der Seite. [1682.]

78) —— Ders., ganze Figur, in Profil rechts, vor einem lilienbestickten Zelt, in der Rechten den Kommandostab, die Linke in der Seite. Louis Le Grand la terreur et l'admiration de l'Univers. [1682.]

79) —— Ders., ganze Figur, von vorn, die Rechte ausgestreckt, die Linke in der Seite. Der Kopf mit einem Federhut bedeckt.

80) —— Ders., ganze Figur, $^3/_4$ rechts, in bloßem Kopf, die Rechte ausgestreckt, die Linke in der Seite. Im Unterrande, Unterschrift von 20 Zeilen. [1687.]

81) —— Ders., in einem Lehnstuhl sitzend, beide Arme auf den Armen des Sessels. [1687.]

I. Hintergrund weiss; unter dem Einfassungsstrich Name des Stechers, Titel, eine franz. Unterschrift von 20 Zeilen und: chez N. Arnoult auec priuilege du Roy.

II. Hintergrund weiss, wie oben; unten der Zusatz: auec Priuilege du Roy. Die vorige Adresse ausgelöscht.

III. Im Hintergrunde Landschaft, wo Frankreich mit dem Degen Holland, England und Deutschland in die Flucht treibt; Spanien liegt bereits niedergeworfen.

82) —— Ders., im Krönungsornat, eine Herkuleskeule und Löwenhaut neben sich, zertritt ein dreiköpfiges Ungeheuer (Anspielung auf die von Ludwig überwundene Tripelallianz). Hinter dem König ist die Siegesgöttin im Begriff einen Lorbeerkranz auf die Allongenperücke zu drücken. Nach der Statue des M. van den Bogaert. [1687.

83) Ludwig XIV., König von Frankreich, ganze Figur, $^3/_4$ rechts, stehend, Federhut auf dem Kopf, die Rechte ausgestreckt, die Linke in der Seite. [1690.]

84) —— Ders. und seine Familie. Der Dauphin, in einem Lehnstuhl, hält mit der Linken einen Lorbeerkranz und mit der Rechten das Brustbild Ludwigs XIV., welches seine drei Enkel halten helfen. Unten: La Famille Royale und acht franz. Verse, so wie der Name des Stechers und die Adresse. [1692.]

85) Maine (Louis-Auguste de Bourbon, Herzog von), 17 Jahre alt, ganze Figur, stehend, in der Linken seinen Federhut, die Rechte in einem Muff. [1687.]

86) —— Ders., 19 J. alt, ganze Figur, stehend, in der Rechten einen Speer, unter dem linken Arm seinen Hut. [1689.]

87) Maximilian II., Kurfürst von Bayern, ganze Figur, in Harnisch, steht vor einem Tisch, worauf sein Helm, den er mit seiner Linken aufasst; seine Rechte ist auf dem Kommandostab. Im Hintergrunde Reitergefecht.

88) Montmorency (François-Henry, Herzog von), ganze Figur, $^3/_4$ links, stehend, in der Rechten den Kommandostab, seinen Hut unter dem linken Arm. Im Hintergrunde Schlacht. [1687.]

89) Montreuil (Mathieu de), Brustbild, $^3/_4$ links, in einem Lorbeerkranz auf einem Sockel, an welchem der Name. 8.

90) Noailles (Anne-Jules, Herzog von), ganze Figur, $^3/_4$ links, stehend, in der Rechten den Kommandostab, die Linke in der Seite. Im Hintergrunde Schlacht. [1687.]

91) Orleans (Philipp I., Herzog von), Bruder Ludwig's XIV., ganze Figur, $^3/_4$ links, stehend, in der Rechten seinen Hut, hat die Linke vor der Brust. Im Hintergrunde, rechts das Schloss Saint-Cloud. Nach A. Dieu. [1677.]

92) —— Ders., ganze Figur, $^3/_4$ links, stehend, die Rechte in der Seite, den Daumen der linken Hand in seiner Leibbinde. [1682.]

93) —— Ders., ganze Fig., $^3/_4$ links, stehend, in der Rechten den Kommandostab, in der Linken seinen Federhut. [1682.]

94) Orleans (Philipp II., Herzog von), Regent von Frankreich als Herzog von Chartres, ganze Figur, $^3/_4$ rechts, stehend, seinen Hut unter dem rechten Arm und die Linke in der Seite.

I. Der Prinz ist 11 J. alt [1686], hat natürliches Lockenhaar; im Unterrande der Name des Stechers, der Titel und eine Unterschrift von sieben Zeilen. In der vierten Zeile nach dem Wort Philippe und nach dem Punktum, lautet der Text: Ce prince fait l'admiration de la cour etc. Zuletzt die Adresse in zwei Zeilen.

II. Der Prinz ist 13 J. alt [1688] und sein Gesicht umgearbeitet; er trägt eine Perrücke. Titel und Name des Stechers im Unterrande geblieben; auch die Unterschrift bis zum Punktum der vierten Zeile beibehalten, nachher aber folgendermaßen abgeändert: Ce prince epousa etc. Die Adr. ist ebenfalls anders gestochen.

95) —— Ders., 19 J. alt, ganze Figur, $^3/_4$ links, die Rechte auf dem Spazierstock, die Linke auf dem Degengriff. [1694.]

96) Pedro II., König von Portugal, im Lehnstuhl sitzend, in der Rechten den Zepter, die Linke am Degengriff. Im Hintergrunde links Lissabon. Nach A. Dieu.

97) Philipp V., König von Spanien, als Herzog von Anjou, 4 J. alt, in Mädchenkleidung, ganze Figur, stehend, auf dem rechten Arm einen Vogel. [1687.]

98) —— Ders., 9 J. alt, ganze Figur, stehend, in Federhut und Ueberrock, die rechte Hand auf einen Spazierstock gestützt, die linke an der Hüfte. [1692.]

99) Stuart (Prinz Jakob Eduard), der Prätendent, auf den Armen seiner Amme. [1688.]

100) Toulouse (Louis-Alexandre, Graf von), Grossadmiral von Frankreich, 10 J. alt, ganze Figur, stehend, in der Rechten eine Seekarte. [1688.]

101) Tourville (Anne Hilarion de Cotentin, Graf von), franz. Viceadmiral, ganze Figur, $^3/_4$ links, stehend, Allongenperrücke und Ueberrock, in der Rechten den Kommandostab, in der Linken seinen Hut. Im Hintergrunde Seegefecht. [1687.]

102) —— Ders., ganze Figur, $^3/_4$ links, stehend, Allongenperrücke und Harnisch, in der Rechten den Kommandostab, die Linke in der Seite. Im Hintergrunde Seeschlacht. [1693.]

103) Victor Amadeus I., Herzog von Savoyen, im Lehnstuhl, in der Rechten den Kommandostab, die Linke auf seinem Degengriff. Im Hintergrunde Turin. Nach A. Dieu.

104) —— Ders., mit seiner Gemalin, Anna Maria von Orleans, und ihren beiden Kindern. Der Herzog im Lehnstuhl; neben ihm steht die Herzogin und zeigt auf ihre älteste Tochter; die jüngste Prinzessin streichelt ein Windspiel. [1696.] Ein feines und schönes Blatt.

105) Villeroy (François de Neufville, Herzog von), franz. Marschall, in der Rechten seinen Kommandostab, seinen Hut unter dem linken Arm. Im Hintergrunde Reitergruppen und Landschaft. [1687.]

106) Wilhelm III., König von England, ganze Figur, stehend, seinen Kommandostab in der Rechten und seinen Hut unter dem linken Arm. [1688.]

C. Weibliche Bildnisse.

107) Angeau (Marquise von), sitzt vor ihrem Toilettentisch und hält eine Bandschleife. [1696.]

108) Bouillon (Herzogin von), sitzt auf einem Stuhl und streckt die Rechte aus nach einem Brief, den ihr ein Neger überreicht. [1695.]

109) Bourbon (Herzogin von), ganze Figur, $^3/_4$ links, stehend, die Arme vor der Brust übereinandergelegt, hält in der Rechten eine Sammetmaske und in der Linken einen Fächer; ein Page trägt die Schleppe. [1695.]

110) Conti (Prinzessin von), ganze Figur, stehend, in der Rechten einen Fächer; mit der Linken hält sie ihr Kleid in die Höhe. [1680.]

111) —— Dies., ganze Figur, die Rechte ausgestreckt, in der Linken einen Fächer; ein Negerknabe trägt die Schleppe. [1696.]

112) Eleonora Maria, Herzogin von Lothringen, ganze Figur, stehend, in der Rechten einen Fächer, die Linke aufgehoben. Nach A. Dieu. [1671.]

113) Eleonora Maria, Herzogin von Lothringen, im Lehnstuhl, in der linken Hand das Brustbild ihres Gemals. Oben eine posaunende Fama. [1690.]

114) Loison (die zwei Schwestern), im Tuileriengarten spazierend. [1690.]

115) Ludre (Madame de), ganze Figur, von vorn gesehen, »en Stenkerke«, wie die Unterschrift besagt, sie hält in der Rechten einen Fächer und in der Linken eine Sammetmaske. [1692.]

116) Maintenon (Madame de), ganze Figur, stehend, $^3/_4$ links, in der Rechten ein Gebetbuch. [1694.]

117) —— Dies., ganze Figur, $^3/_4$ rechts, stehend, in der Linken den Fächer; mit der Rechten hebt sie ihr Kleid in die Höhe. [1680]

118) Maria Anna, Königin von Spanien, Gemalin Karl's II., im Freien sitzend, hebt mit der Rechten ihr Kleid in die Höhe und hält in der Linken einen Fächer; sie trägt natürliches Lockenhaar.
I. N. Arnoult fecit C. P. R.; dann Marie Anne de Neubourg und eine Unterschrift von sieben Zeilen, nebst der Adresse.
II. Maria Anna, in Maria Louise Gabrielle von Savoyen, Gemalin Philipps V., umgetauft, denn an der Figur selbst ist nichts umgeändert. Die Namen des Stechers und der Königin sind ausgelöscht; anstatt der franz. Unterschrift findet man eine spanische, sodann die franz. Uebersetzung derselben u. s. w., und darunter die Adresse.

119) Maria Anna, Königin von England, ganze Figur, stehend, hebt mit der Linken ihr Kleid in die Höhe und hält in der Rechten eine Blume. [1689.]

120) Maria Anna Christina Victoria von Bayern, Dauphine von Frankreich, ganze Figur, $^3/_4$ links, in den Händen einen Fächer. Im Hintergrunde links die Einfahrt von Trianon. Nach A. Dieu. [1680.]

121) —— Dies., ganze Figur, $^3/_4$ links, die Hände vor der Brust gekreuzt, in der Rechten einen Fächer. [1682.]

122) —— Dies., ganze Figur, $^3/_4$ rechts, in der Linken einen Fächer, den sie mit der Rechten fasst. [1687.]

123) Maria Eleonora, Königin von England, ganze Figur, $^3/_4$ links, in der Rechten ihren Fächer, hat die Linke an der Seite. [1690.]

124) Maria Magdalena Theresia Eleonora, Kaiserin, dritte Gemalin Leopold's I., ganze Figur, $^3/_4$ rechts, hält in der Linken ihren Fächer, mit der Rechten ihren Schleppmantel. [1700.]

125) Maria Theresia, Königin von Frankreich, ganze Figur, stehend, in der Linken einen Fächer, die Rechte vor der Brust. [1660.]

126) —— Dies., in einem Lehnstuhl und die Hände auf dem Sessel. Im Hintergrunde Schönbrunn. Nach A. Dieu. [1678.]

127) Montpensier (Anna Maria Louise von Orleans, Herzogin von), ganze Figur, stehend, Büste von vorn, hält in der Linken eine Sammetmaske, mit der Rechten ihre Schleppe. [1694.]

128) Orleans (Elisabeth Charlotte von der Pfalz, Herzogin von), ganze Figur, stehend, von vorn, hebt ihr Schleppkleid in die Höhe. Im Hintergrunde, der grosse Wasserfall im Park von Saint-Cloud. Nach A. Dieu. [1677.]

129) —— Dies., ganze Figur, stehend. $^3/_4$ rechts, in der Rechten einen Fächer. [1677.]

130) Orleans (Elisabeth Charlotte von der Pfalz, Herzogin von), ganze Figur, stehend, $^3/_4$ rechts, hält in der Rechten eine Sammetmaske, mit der Linken ihre Schleppe. [1684.]

131) Orleans (Mademoiselle de Blois, Herzogin von), als Herzogin von Chartres, ganze Figur, stehend, von vorn, in der Linken den Fächer. [1695.]

132) Seignelay (Madame de), ganze Figur, $^3/_4$ rechts, in der Linken einen Fächer. [1694.]

133) Therese, Kurfürstin von Bayern, zweite Gemalin des Kurfürsten Maximilian II., ganze Figur, stehend, einen Fächer in der Rechten, einen Handspiegel in der Linken.

134) Wilhelmine Amalie von Hannover, Kaiserin, Gemalin Joseph's I., ganze Figur, $^3/_4$ rechts, stehend, hält in der Rechten eine Sammetmaske und mit der Linken ihren Mantel. [1700.]

D. Modetrachten und Szenen des häuslichen und geselligen Verkehrs.

135) Homme de qualité en habit d'Espée, in der Rechten einen Spazierstock, in der Linken eine Schärpe. 1682.

136) Homme de qualité en habit d'épée, Hut unter dem linken Arm, die Hände versteckt. [1683.]

137) Homme de qualité en habit d'Epée, die Rechte in der Seite, die Linke unter dem Ueberrock. 1681.

138) Homme de qualité en habit d'Epée, die Rechte auf dem Spazierstock, die Linke an der Seite. 1687.

139) Homme de qualité en habit d'épée, Hut unter dem linken Arm, die Rechte unter dem Ueberrock. 1687.

140) Homme de qualité en habit d'Epée, Hut unter dem linken Arm, die Rechte in der Seite. [1686.]

141) Homme de qualité en habit d'épée, die Rechte ausgestreckt, die Linke in der Seite. 1687.

142) Homme de qualité en habit d'éspée, Hut unter dem rechten Arm, die Linke in der Seite. [1687.]

143) Homme de qualité en habit D'Espée, die Rechte auf einem Spazierstock, die Linke in der Seite. 1688.

144) Homme de qualité en habit D'Espée, die Rechte in der Seite, die Linke auf dem Degengriff.
I. Mit 1688.
II. Mit 1689.

145) Homme de qualité en habit d'épée, Hut unter dem rechten Arm, die Linke an der Seite. 1688.

146) Homme de qualité en habit d'épée, auf der Rechten einen Papagei, die Linke in der Seite. 1687.

147) Homme de qualité en habit d'Esté, den Daumen der rechten Hand in seiner Leibbinde, in der Linken ein Spitzentuch. Im Unterrande Inschrift von sieben Zeilen. [1682.]

148) Homme de qualité en habit D'Esté, nimmt eine Prise. 1687.

149) Homme de qualité en habit D'Esté, die Rechte erhoben, die Linke auf dem Spazierstock. 1688.

150) Homme de qualité en habit d'hiver, Hut in der Hand und die Linke in einem Muff. 1689.

151) Homme de qualité, Hut unter dem rechten Arm, die Linke in der Seite. 1687.

152) Homme de qualité, die Rechte auf dem Spazierstock, die Linke ausgestreckt. 1687.

153) Homme de qualité, Hut unter dem rechten Arm, die linke Hand in der Seite. 1689.

154) Homme de qualité en surtout, unter dem linken

Arm seinen Hut, den er mit der Rechten fasst. 1684.

155) Femme de qualité habillée en Corps de Robbe, in der Rechten eine Sammetmaske, mit der Linken hebt sie ihre Schleppe. 1688.

156) Femme de qualité habillée en Sultane, in der Rechten einen Muff; ein Negerknabe trägt ihr die Schleppe. 1688.

157) Femme de qualité habillée en Sultane, in der Linken einen Fächer; ein Page trägt die Schleppe. 1688.

158) Femme de qualité en déshabillé d'étoffe siamoise, einen Spaneol auf dem rechten Arm. 1688.

159) Fille de qualité habillée pour le Printemps, in der Rechten einen Fächer. 1688.

160) Femme de qualité en habit d'Esté a la grec, hebt mit der Rechten ihr Kleid und trägt in der Linken einen Sonnenschirm. 1688.

161) Femme de qualité, en habit d'esté, d'étoffe siamoise, hält in der Rechten einen Fächer, mit der Linken ihr Kleid. 1687.

162) Femme de qualité en habit d'Esté, hält in der Rechten einen Spazierstock, mit der Linken ihr Kleid. [1688.]

163) Femme de qualité en habit d'Esté, in der Rechten einen Fächer und in der Linken eine Sammetmaske; ein kleiner Neger trägt die Schleppe. 1689.

164) Dame de qualité en habit d'Esté, in der Rechten eine Sammetmaske, in der Linken einen Federfächer. 1682.

165) Femme de qualité en habit d'Esté, in der Rechten einen Fächer, in der Linken eine Sammetmaske. 1687.

166) Femme de qualité en habit d'Esté, in der Rechten eine Sammetmaske, in der Linken einen Fächer. 1687.

167) Femme de qualité en habit D'Esté, in der Rechten eine Sammetmaske; ein Page trägt ihr die Schleppe und hat in der Rechten eine Blume. 1687.

168) Femme de qualité en habit D'Esté, trägt in der Linken einen halb aufgemachten Fächer. [1687.]

169) Femme de qualité en habit D'Esté a la Vestalle, in der Rechten einen Fächer, in der Linken eine Sammetmaske. 1688.

170) Fille de qualité en habit D'Esté, in der erhobenen Linken einen auseinandergefalteten Fächer. 1687.

171) Fille de qualité en habit d'Esté, in der behandschuhten Linken einen aufgeklappten Fächer. 1688.

172) Femme de qualité en deshabillé de Vestalle, in der Rechten eine Sammetmaske, in der Linken einen Fächer. 1688.

173) Femme de qualite en d'Eshabillé d'Esté, sitzt auf einem Stuhl mit Löwenfüssen und stickt. 1687.

174) Femme de qualité en deshabillé d'esté, sitzt auf einem niedrigen Sessel, und hat auf der Rechten einen Vogel und in der Linken eine Blume. 1687.

175) Femme de Qualité en Deshabillé d'Esté, in der Rechten einen Fächer, in der Linken eine Sammetmaske. Im Unterrande Inschrift von 8 Zeilen. [1687.]

176) Femme de marchand en deshabillé d'Esté, sitzt im Lehnstuhl und hat in der Linken eine Schreibfeder, neben dem Stuhl zwei Waarenballen. 1687.

177) Fille de qualité, en deshabillé d'Esté, auf dem linken Arm einen Spaniol, den sie streichelt. 1687.

178) Fille de qualité en d'Eshabillé d'Esté, hebt mit der Rechten ihr Kleid in die Höhe und hat die Linke hinter sich. [1660.]

179) Fille de qualité, en d'Eshabillé D'Esté, mit Stickerei beschäftigt. 1687.

180) Fille de qualité en déshabillé pour L'Automne, die Arme vor der Brust, hält in der linken Hand einen Fächer. [1678.]

181) Femme de qualité en habit d'hyver, in der Linken eine Sammetmaske, in der Rechten den Zipfel ihres Kopftuches. 1688.

182) Femme de qualité en habit d'hiver, in der Rechten eine Sammetmaske. Ein Neger trägt ihr Schleppe und Gebetbuch nach. [1690.]

183) Femme de qualité En habit d'hyver, hebt mit beiden Händen ihr Kleid in die Höhe. 1687.

184) Femme de qualité en habit d'hyver, die Hände in einem Muff; ein Page trägt die Schleppe. [1686.]

185) Fille de qualité en habit d'hyver, in der erhobenen Rechten einen Muff; ein Page trägt ihr die Schleppe; vorauf läuft ein Spaneol. 1689.

186) Fille de qualité en deshabillé D'hyver, auf dem rechten Arm einen Schooßhund. 1689.

187) Fille de qualité en d'Eshabillée d'hyver, stehend, die Rechte ausgestreckt, die Linke hinter sich. [1685.]

188) Fille de qualité en Deshabillé d'Hiver, hält in der Rechten eine Sammetmaske und mit der Linken ihr Kleid. [1684.]

189) Femme de qualité en Echarpe, beide Arme vor der Brust, in der rechten Hand eine Sammetmaske. [1692.]

190) Femme de qualité en Deshabillé sortant du lit. Eine Dame sitzt vor ihrem Toilettentisch und zieht sich einen Strumpf an; den anderen hält ein Kammermädchen. 1689.

191) Femme de qualité estante a ces necessitez. Eine Dame auf einem Stuhl; ein Kammermädchen überreicht ihr einen Lappen. 1688.

192) L'Agréement aux Dames. Eine im Bett liegende Dame spricht mit einer andern und zeigt nach einem im Hintergrunde stehenden Pagen, der eine Klystierspritze hält. [1689.]

193) Femme de qualité aux bain de la Saussaye. Eine aus dem Bade kommende Dame, unter einem Baume sitzend; neben ihr ein Neger; vor ihr trocknet eine Kammerzofe ihr die Füsse ab und bedeutet einem im Hintergrunde herbeikommenden Kavalier zu schweigen. [1687.]

194) Femme de qualité estant a sa toilette, sitzt vor ihrem Toilettentisch und betrachtet sich in einem Spiegel; hinter ihr macht eine Kammerjungfer den Kopfputz zurecht. 1688.

195) Fille de qualité a sa toilette, sitzt vor dem Spiegel und kämmt sich; bei ihr ein Kavalier und zwei Kammerjungfern. [1687.]

196) Fille d'honneur a sa toilette, strält vor einem Spiegel ihre Haare. [1690.]

197) Fille de qualité Recevant visite a sa Toilette. Eine junge Dame beim Ankleiden; ihr gegenüber spielt ein Kavalier Guitarre; hinter ihr die Kammerjungfer. [1692.]

198) Fille de marchand a sa toilette; ein Bürgermädchen kämmt vor dem Spiegel seine Haare. 1687.

199) Femme de qualité en attendant Visitte; sie sitzt auf einem Stuhl, die Arme vor der Brust

übereinandergelegt, und in der Linken einen Fächer. [1684.]

200) Dame allant en visite. Eine Dame, der ein Negerknabe die Schleppe trägt, führt eine andere am Arm; ein junger Abbé begleitet sie. [1686.]

201) Femme de qualité allant a l'Eglise, in der erhobenen Rechten eine Sammetmaske; ein Neger trägt ihr Schleppe und Gebetbuch; hinter ihr zwei Frauenzimmer und neben ihr ein junger Abbé. [1692.]

202) Femme de qualité en attendant la promenade, sitzt auf einem Stuhl; bei ihr ein junger Abbé und drei Mädchen. [1690.]

203) Femme de qualité a la promenade. Ein Negerknabe trägt die Schleppe; neben ihr ein junger Abbé, hinter ihr eine Kammerjungfer. [1687.]

204) Femme de qualité a la promenade; ein kleiner Neger trägt ihr die Schleppe und ein junger Abbé begleitet sie. [1692.]

205) Femme de qualité aux Thuilleries. Eine Dame, im Profil rechts, auf einer Gartenbank, hält mit der Rechten ihren Fächer am Kinn. 1687.

206) Femme de qualité aux Thuilleries. Eine Dame, $^{3}/_{4}$ links, auf einer Bank, hält mit der Rechten ihren Fächer an der Schulter. 1687.

207) Zwei auf einer Bank im Tuileriengarten sitzende Damen sprechen mit einander; die eine, zur Linken, hat in der einen Hand einen Fächer und in der andern eine schwarze Sammetmaske. [1682].

I. Hintergrund weiss. Dames de qualité en conversation dans les Thuilleries; ausserdem der Name des Stechers und die Adresse.

II. Im Hintergrunde Bäume. Les Deux Dames en Conversation Dans les Thuilleries und vier Verse. Die Platte aufgestochen.

208) Gens de qualité en famille a la promenade. Ein vornehmer Herr führt seine Frau am Arme; Tochter und Sohn begleiten sie. [1692.]

209) Femme de qualité allant incognito par la ville, trägt in der Rechten eine Sammetmaske und hebt mit der Linken ihr Kleid. 1689.

210) Femme de qualité au rafraichissement des Liqueurs. Eine Dame sitzt an einem Tisch; ein Neger präsentirt ihr ein Glas Likör. 1688.

211) Femme de qualité Jouant du Clavesin. 1688.

212) Fille de qualité apronant a danser. Zwei junge Mädchen und der Tanzmeister. [1687.]

213) Fille de qualité en vendange. Vier junge Mädchen mit Körbchen; die eine pflückt Trauben. [1686.]

214) Le Caquet des Femmes. Eine Frau im Wochenbett; zu beiden Seiten sitzen zwei Frauen. [1693.]

215) Le Jeu de Billard. Ein Herr und eine Dame spielen Billard; eine Kammerjungfer trägt einen Arm voll Billardstöcken. [1692.]

216) Le Jeu de Boule. Ein Knabe und zwei Mädchen spielen das Kugelspiel; dabei zwei spazirende Damen. [1687.]

217) Le Jeu de Dames. Ein Herr und eine Dame spielen Domino; dabei ein Frauenzimmer. [1692.]

218) Le Jeu de Dez. Ein Herr und eine Dame würfeln; dabei ein Frauenzimmer. [1692].

219) Le Jeu des Echecs. Ein Herr und eine Dame spielen Schach; dabei ein mit Nähen oder Sticken beschäftigtes Frauenzimmer. [1686.]

220) Le Jeu de Quille. Ein Knabe und ein Mädchen spielen Kegel, wobei ein Herr und eine Dame zusehen. [1690.]

221) Le Jeu du Volant. Ein Herr und zwei Damen schlagen Federball. [1688.]

222) La Deuineresse. Eine vornehme Dame lässt sich von einer Zigeunerin aus der Hand wahrsagen, wobei ein Mädchen die Schellentrommel rührt. [1697.]

223) L'Escarpolette. Eine Dame von zwei andern geschaukelt. [1687.]

224) La Charmante Tabagie. Drei Damen in einer Weinlaube; zwei davon rauchen, die dritte zerschneidet Rollknaster. Auf dem Tische liegen Spielkarten. Im Unterrande der Name des Stechers, der Titel und die Adresse, nebst vier franz. Versen. [1698.]

I. Ce vend a Paris chez N. Arnoult au bon Raisin rue de la Fromagerie aux halles auec priullege du Roy.

II. Ce vend a Paris chez Langlois sur le petit Pont a la Couppe d'or.

225) Der Friedensschmaus, in Beziehung auf den Frieden zu Rijswijk 1697. Frankreich, Savoyen, Deutschland, Spanien, England und Holland, als Herren und Damen in franz. Modetrachten, schmausen an einem reich gedeckten Tisch. Zwei Pagen und eine Kammerjungfer bedienen sie. LE FESTIN DE LA PAIX. Im Unterrande der Name des Stechers, zwei Strophen, jede von acht Versen, die Namen der schmausenden Personen und die Adresse. [1697.]

226) Le Galant dupé. Ein Herr spielt Karte mit einer Dame, welcher eine andere die Karten im Spiegel zeigt. Im Hintergrunde ein festgebundener Affe. [1686.]

227) Le Tata aux Barbons. Ein als Frauenzimmer gekleideter Mann, mit Trommel und Zepter, von einer jungen Frau im Gängelbande geführt. [1697.]

228) La Belle au Frais. Ein im Schatten eines Baumes eingeschlummertes Frauenzimmer; dahinter eine Guitarre spielende Dame und ein junger Kavalier. [1692.]

229) La Dance de Village. Vier Frauenzimmer und ein Herr tanzen um einen Baum, auf welchem ein Dudelsackpfeifer sitzt. [1684.]

230) La Servante qui Ferre la Mule. Eine Magd beschlägt einen Maulesel, dem ein Stallknecht das Bein hält; daneben eine Dame mit einem Fächer. [1697.]

231) La Servante Revêtue. Eine Magd sitzt unter einem Baum, ein brennendes Herz in der Hand; daneben drei grimassenschneidende Tölpel.

232) La Jardinière. Eine Bäuerin steht auf einer Leiter und pflückt Aepfel; ein Bauer will Eulenspiegelstreiche mit ihr machen, und ausserdem drei Bauern, von welchen einer gröblich galant ist.

233) La Philosophie Tabagique. Vier Bauern im Freien; der eine schlägt sein Wasser ab, die andern politisiren beim Bierkruge.

234) Les Plaisirs Tabagiques. Drei Bauern und eine Bäuerin unter einem Zelttuch.

235) La Tabacgie Rustique. Drei Bauern und eine Bäuerin im Freien; der eine trinkt, der andere steckt seine Pfeife an, der dritte hält sein Glas in die Höhe. Anonymes Bl. Im Unterrande der Titel und vier franz. Verse.

236) Les Fumeurs Contants. Drei Bauern vor einer Schenke, aus welcher der Wirth mit einem vollen Krug kommt.

237) La Musique Enragée. Ein Bauer und eine

Bäuerin begleiten mit Gesang einen Klarinetbläser.

238) Vor einer Dorfschenke sitzt ein Bauer und küsst eine Bäuerin; ein anderer tanzt mit einer Bäuerin nach der Fiedel eines Musikanten. Bei den Personen sind die Namen geschrieben: Perrine, Guillot, Claudine, Blaise. Im Unterrande 4 franz. Verse. Anonymes Bl.

239) Le Manant Contant. Ein vor einer Dorfschenke sitzender Bauer hält einen Krug und umarmt eine Bäuerin.

240) Eine wohlbeleibte Bauerfrau will einem im Lehnstuhl sitzenden Bauer einen Krug wegnehmen. Im Hintergrunde steht ein an einen Baum gelehnter Mann von griesgrämlichem Aussehen, der jene Szene durch seine Brille beguckt. Im Unterrande 4 Verse.

241) Die Jägerin. Eine vornehme Dame, stehend, die rechte Hand auf einem Gewehr. Im Unterrande 8 franz. Verse. [1690.]

242) Die Eroberungssüchtige. Eine vornehme Dame in vollem Putz, stehend, in der Rechten einen zusammengeklappten Fächer, hat die Linke in der Seite. Im Unterrande vier franz. Verse. [1690.]

243—248) Schultrachten in der von Madame de Maintenon gestifteten Unterrichtsanstalt für adelige Fräulein. Folge von 6 Bll.; auf allen im Unterrande vier franz. Verse.

243) Dame Religieuse de St. Cyr.

244) Demoiselle de St. Cyr de la 1e. Classe, portant le Ruban bleu.

245) Demoiselle de St. Cyr de la 2e. Classe, portant le Ruban jaune; hebt mit der Rechten ihr Kleid in die Höhe.

246) Demoiselle de St. Cyr de la 2e. Classe, portant le Ruban jaune; hat die Hände vor der Brust gekreuzt.

247) Demoiselle de St. Cyr de la 3e. Classe, portant le Ruban verd.

248) Demoiselle de St. Cyr de la 4e. Classe, portant le Ruban rouge.

249) Hofviolinspieler. Joueur de violon de chez le Roy. 1688.

250) Le Tailleur François. Ein Schneidermeister nimmt einer Dame das Maß, dabei eine Kammerjungfer. [1697.]

251) Le Chausseur François aux Dames. Ein Damenschuhmacher nimmt einer sitzenden Dame das Maß, in Gegenwart eines Kammermädchens. [1698.]

252) L'Opérateur. Ein Bartscherer operirt einem Bauer ein Geschwür auf der Schulter; dabei die Frau des Patienten.

253) La Coiffeuse. Ein Dame sitzt vor ihrem Toilettentisch und lässt sich eine Haube anprobiren. Im Hintergrunde eine Kammerjungfer. [1692.]

254) La Bonne Couturière. Eine Modeschneiderin nimmt einer Dame das Maß in Gegenwart einer Kammerjungfer. [1692.]

255) La Belle Organiste. Ein Frauenzimmer spielt die Orgel. Im Hintergrunde ein anderes, mit dem Blasbalg einen Mann anblasend, der auf den Knieen liegt und mit seinem Oberkörper im Orgelkasten versteckt ist. [1694.]

256) La Belle Barbierre, beschäftigt, einen Mann einzuseifen, dessen Perrücke über einen Haubenstock ausgebreitet ist und von einer Gehülfin gekämmt wird. [1694.]

257) La Belle Saignée. Ein Wundarzt lässt einer Dame zur Ader, eine Kammerjungfer bringt eine Schüssel. [1690.]

E. Kolloff.

Arnout. Jean Bapt. Arnout, Maler und Lithograph, geb. zu Dijon 24. Juni 1788, Schüler von Devosges, war als Landschaftsmaler in Aquarell und Sepia thätig, hat aber besonders eine Menge Lithographien geliefert, von denen wir folgende herausheben. Er gehört zu den Begründern der Lithographie in Frankreich und ist zugleich einer der geschicktesten dieser Gattung.

1) Paris. Vues et Monuments de la Capitale; lith. en couleures. kl. qu. 4.
2) Les environs de Paris. Vues et Monuments des environs de Paris; lith. en couleurs. kl. qu. 4.
3) 3 Bll. Arc de l'étoile, von verschiedenen Seiten und der Tuilerienpalast von der Gartenseite. gr. qu. Fol.
4) Vue de la Place St. Victor à Paris. Lith. nach Burhaut. qu. Fol.
5) Mausoleum Napoleon's in der Invalidenkirche. gr. Fol.
6) Entrée de sa Majesté Charles X. dans l'Eglise Notre-Dame de Reims le jour de son Couronnement. 29 Mai 1825. Fol.
7) Das Rathhaus von Brüssel. Gavard del. Imp. Fol.
8) Thorhalle des Dogenpalastes zu Venedig. Fol.
9) Brighton, vue prise en ballon.
10) Windsor; ebenso.
11) St. John's College in Cambridge. qu. Fol. Tondruck.
12) Bll. im Album lithographique. Genre und Landschaften von und nach: Thomas, J. F. Robert, Girodet-Trioson, Arnout etc. 60 Bl. 4.

s. Bellier, Dict., wo seine von 1819 bis 1865 ausgestellten Werke verzeichnet sind. — Gabet, Dict.

W. Engelmann.

Louis Jules Arnout, Sohn des Vorigen, geb. zu Paris den 1. Juni 1814, Schüler von Ruillard, war wie sein Vater Maler und Lithograph.

a) Von ihm radirt:

Landschaft mit Gebäuden, aus welchen Wasser fliesst. qu. Fol. (Im Journal des Artistes.)

b) Von ihm lithographirt.

1) Paris et ses environs. Vues dessinées d'après nature et lith. à deux teintes. 24 Bll. qu. Fol.
2) La Grande Bretagne, Angleterre, Ecosse et Irlande monumentales et pittoresques. Dessinées d'après nature et lith. 28 Bll. qu. Fol.
3) Vues de Paris et des environs. Nouvelle Collection de vues prises d'après nature et en daguerréotype et lith. 40 Bll. qu. Fol.
4) Excursions aériennes, prises de Ballon d'après nature et lith. à plusieurs teintes. Vues de France. 10 Bll. Vues étrangères. 6 Bll. qu. Fol.
5) 4 Bll. Rouen in: France monumentale et pittoresque (par Chapuy etc.). qu. Fol.
6) Voyage aérien en Europe. Collection de vues à vol d'oiseau de toutes les capitales, chefs-lieux et villes importantes de chaque pays. (Nach Zeichnungen von Jul. Arnout, A. Guesdon etc.)

Italie 42 Bll. France 55 Bll. Suisse 1 Bl. Pays-Bas 1 Bl. Angleterre 5 Bll.
7) 20 Bll. Kleinere Ansichten von Italien, nach Deroy und Chapuy. kl. qu. 4.
8) Bll. in: La Suisse et la Savoie à vol d'oiseau. Fol.
9) 12 Bll. Chasses au tir et au chien d'arrêt. Dess. par Grenier et lith. par Arnout. 4.
10) Palais de l'Industrie (Vue générale ext. à vol d'oiseau). gr. qu. Fol.
11) —— Dass. (Vue intérieure de la grande nef). gr. qu. Fol.
12) Vue prise de la haute plaine à Tolède. Gez. von Chapuy. qu. Fol.
13) Cour d'hôtel de la Ville de Lyon. Gez. von Chapuy. Fol.

c) Nach ihm gestochen:

Vue de Paris à vol d'oiseau. Gest. von Outhwaite. qu. Fol. Aquatinta.

W. Engelmann.

Arnoux. Charles Albert d'Arnoux, bekannt unter dem Pseudonymen Bertall, Schüler von Drolling, war ein äusserst fruchtbarer Zeichner für den Holzschnitt. Bellier, Dict., führt Verschiedenes von seinen Werken auf.

W. Schmidt.

Arnswald. Bernhard von Arnswald, Oberstlieutenant, geb. zu Weimar den 1. Sept. 1807, verstand sich auf's Radiren und zeichnete auch gewandt Bildnisse, Landschafts- und Genrebilder in Aquarell, Sepia und Bleistift. Er wurde im J. 1840 Schloßhauptmann der Wartburg, welches Amt er noch bekleidet, und hat sich um die Restauration derselben große Verdienste erworben.

Von ihm radirt:

1) Interieur mit zwei Damen (des Künstlers Großmutter und Cousine). Zur Erinnerung an die verehrte Großmutter durch deren Enkel. B. v. Arnswald gez. u. in Kupfer rad. 1837 del. v. 1838 sc. 4.
2) Fürstliche und andere vornehme Personen im Zuge in einer Säulenhalle. Mit Zeichen. 1840. 4.
3) Souvenir de la cour de Weimar. Großherz. Karl Friedrich und seine Gemalin Maria Paulowna mit Gefolge im Cederzimmer der Weimarer Residenz. Umriss. kl. qu. Fol.
4) Moderne Promenade. Ein Elternpaar mit den Kindern und einem Bedienten, in auffallender Kleidung (Kurfürst von Hessen nebst Familie in Kissingen). 4.
5) Ungarische Drahtbinder, ganze Flg. Nach J. A. Klein. A. fec. n. K. gr. 8.

s. Kunstblatt 1839. p. 342.
Mittheilungen des Künstlers.

W. Schmidt.

Arnt. Arnt, Bildschnitzer (Beeldsnyder) im 14. Jahrh., findet sich zweimal in einer Rechnung Wilhelm's I., Herzogs von Geldern. Der Künstler hatte danach Arbeiten im Gemache des Fürsten zu Arnheim im Jan. 1389 ausgeführt.

Zufolge der Rechnungsablegung durch H. van Steenbergen vom Margarethentag 1388 bis zum selben Tag 1389 in den Archiven der Provinz Geldern zu Arnheim.

Alex. Pinchart.

Es ist nicht unmöglich, dass dieser Arnt mit dem Bildschnitzer Arent identisch sei, der in den Aufzeichnungen der Gildebücher von St. Lukas zu Utrecht (zusammengetragen im J. 1806 durch den Maler van der Puyl, Direktor der städtischen Zeichenschule daselbst) vorkommt. Zu den dort genannten Künstlern gehören: Meyster (nicht Meysten, wie Kramm schreibt) Arent, Bildschnitzer 1369 und Claes Arentzoen (Sohn von Meister Arent?), Maler, 1379.

s. Kramm, De Levens en Werken.

T. van Westrheene.

Arnt. Meister Arnt von Lorenwert, Bildschnitzer (Beldensnider), erhält 1488 den Auftrag, eine Bildtafel nach dem Vorbilde der zu Zütphen und Deventer für die Nikolaikirche zu Kalkar zu machen. Er wird von Zwolle geholt und arbeitet daran in Kalkar, stirbt aber 1491 oder 1492.

s. J. B. Nordhoff, im Organ für christliche Kunst. XVIII. 239. 240. 250.

U.

Arnulf. Arnulphe oder Arnold von Binche, belgischer Baumeister des 13. Jahrh. Seinen Namen kennen wir noch aus einer gleichzeitigen Inschrift auf einem Quadersteine, welcher an der Aussenwand der Pfarrkirche U. L. Frau von Pamele zu Audenaarde eingemauert ist. Die Kirche verdankt ihre Entstehung einem Streite zwischen den Abteien von Elnaeme und von Maegdendael, welchen der Bischof von Cambrai damit beilegte, dass er die alte Kapelle von Pamele zu einer Pfarrkirche erhob. Die neue Kirche, welche unverständige Restauratoren mit Zugaben von Stuck und Marmor verunstaltet haben, ist ein reizendes Bauwerk und der merkwürdigste Typus des Uebergangsstils, (nach dem Verfasser der Histoire de l'architecture en Belgique). Der lanzetförmige Spitzbogen vereint sich hier mit dem Rundbogen des romanischen Stiles. Der Bau wurde nach der Inschrift begonnen am 4. der Iden des März 1234, d. h. am 12. März 1235. Eine handschriftliche Chronik des 17. Jahrh. im Stadtarchiv von Audenaarde setzt ihn irriger Weise in den Nov. 1235. Die Autoren, die sich mit der Geschichte der Stadt beschäftigen, führen an, dass diese Kirche binnen 4 Jahren vollendet wurde, Dank der Freigebigkeit von Arnold, Herrn von Audenaarde und Pamele, und seiner Witwe Alice von Lessines. Diese zweite Behauptung entspricht ebenfalls, was den angegebenen Zeitpunkt anbelangt, keinem authentischen Dokumente.

Der grösste Theil der Kirche ist erhalten; sie ist, mit Ausnahme des Transepts, ein Werk des Arnulphe von Binche. Die Verhältnisse an derselben sind nicht gross; sie ist etwa 45 Meter lang. Die Form ist ein lateinisches Kreuz mit drei Schiffen. In der Mitte des Kreuzes erhebt sich der Glockenthurm.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass der Künstler Arnulphe oder Arnold von Binche (beide Namen

sind gleich) aus diesem Städtchen gebürtig war, und wir sind sehr geneigt zu glauben, dass man die Urkunde, welche wir 1846 in einem Urkundenband der Abtei St. Denis in Broqueroie bei Mons gefunden haben, auf ihn beziehen müsse. Sie ist vom Februar 1248 neueren Stils, vermöge welcher ein Kanonikus von Cambrai Namens des Meisters Arnulphe von Binche Magister Arnulphus de Bincho) diesem Kloster mehrere Güter zum Besten der Armen der Stadt Binche vermacht.

Andere Nachrichten über diesen Künstler besitzen wir nicht. Vielleicht erbaute er auch die Abtei **Maegdendael**, die sich früher in Flobecq befunden hatte, im J. 1233 aber nach Pamele verlegt wurde.

Handschriftl. Quelle: Cartulaire de l'abbaye de Saint Denis im Staatsarchiv zu Mons. Fol. 183.

s. Messager des sciences hist. Gand 1825. p. 424.; 1863. p. 406—7. — Annales Abbatiæ S. Dionysii in Brogueroya, herausgeg. von Reiffenberg. p. 599. — Van Cauwenberghe, Lettres sur l'histoire d'Audenaerde. p. 62. — Schayes, Histoire de l'architecture en Belgique. II. 61—65. — Annales du cercle archéol. de Mons. II. 147—152.

Lithogr. Ansichten der Kirche findet man in folgenden Werken: Collection historique des principales vues des Pays-bas, herausgeg. von De Wasme. — Cloet, Voyage pittor. dans le Royaume des Pays-bas. IV. — G. Simoneau, Vues et Monuments d'Audenaerde. 1839. — P. van de Vyvere hat die Ansicht des Innern veröffentlicht. Schayes hat in seiner Hist. de l'archit. en Belg. II. 62 den Chor in Holzschnitt gegeben; danach im Organ für christliche Kunst. VI. 279. Beil. Fig. 5.

Alex. Pinchart.

Arnulphi. Claude Arnulphi, Maler, geb. zu Aix in der Provence im J. 1697. Er bildete sich unter dem Florentiner Maler B. Luti. A. scheint sich gänzlich dem Porträtfach gewidmet zu haben und brachte es darin zu großer Fertigkeit. Er führte einen breiten und leichten Pinsel. Eine große Anzahl seiner Werke ist noch in Aix. Im dortigen Museum befindet sich ein Bildniss, welches seinen Landsmann, Lucas de Clapiers, Marquis de Vauvenargues, den berühmten Moralisten, darstellen soll. Zur Kunstausstellung in Marseille 1861 sandten Kunstfreunde von Aix fünf Porträts von Arnulphi, darunter die des Predigers Abbé Poulle und des Marquis de Gallifet, Fürsten von Martigues. Das letztere befindet sich im Besitze eines seiner Nachkommen. Im Museum zu Versailles sieht man das Bildniss von Chicogneau, des ersten Arztes von Ludwig XV., welches auf der Rückseite die Bezeichnung führt: C. Arnulphi pinxit 1750. Der geschickte Kupferstecher H. Coussin, der in Aix geb. war und dort arbeitete, stach mehrere Porträts von Arnulphi (s. unten).

Als der Herzog von Villars, Gouverneur der Provence, im J. 1766 die Gründung einer Zeichenschule in dieser Stadt anordnete, war Arnulphi einer der drei berufenen Professoren. Er starb in seiner Vaterstadt am 22. Juni 1786 und ward auf dem Begräbnissorte der Franziskaner bestattet. Unter seinen Schülern sind zu erwähnen Esprit-Antoine Gibelin und J. Fr. P. Peyron.

s. Livret de l'exposition des Beaux-Arts de Marseille 1861. p. 22. — Parrocel, Annales de la peinture. Marseille 1862. pp. 191. 201. 202. 334. — Gibert, Catalogue du Musée d'Aix. 1862. p. 1. — Villot, Notice des tableaux du Musée du Louvre. Ecole française. 1871. p. 258. — L. Lagrange, Joseph Vernet. Paris 1864. 8.

Alex. Pinchart.

Nach ihm gestochen:

No. 1—4 gest. von H. Coussin.

1) Joseph Aillaud, Arzt.
2) Marc Antoine Bouthier, Jesuit.
3) Fr. de Cormis, Rechtsgelehrter.
4) Louis Van Loo, Maler.

No. 5—7 gest. von J. Faber.

5) Thomas Matthews, Admiral. Fol.
6) William Rowley, Admiral. Fol.
7) Die Schauspielerin Clive in the character of Philida. 1734. Ohne den Namen des Malers. Fol.
8) —— Dieselbe, ebenso. Gest. von P. van Bleeck 1735. Fol.

Er selbst soll auch radirt haben.

s. Heineken, Dict. u. Manuskr. — Catalogue Evans.

W. Schmidt.

Arnutius. Arnutius, Kupferstecher, um 1756. Von ihm:

Joh. Georg Hartmann, Mechan. C. Müller p. 8.

W. Engelmann.

Arnvidson, s. Arvidsson.

Arnz. Albert Arnz, Landschaftsmaler in Düsseldorf, daselbst geb. den 24. Jan. 1832, erhielt seine künstlerische Ausbildung bei seinem Schwager Oswald Achenbach, mit dem er auch eine längere Reise nach Italien unternahm. Dort sammelte er die Studien zu seinen meisten Gemälden, in denen er hauptsächlich Motive aus Rom und Neapel mit besonderer Berücksichtigung der Architektur behandelt. Auch liebt er es, eine reiche Staffage von Figuren und Thieren anzubringen, was seinen wirkungsvollen Bildern, die sich durch leuchtende Farbe und gewandte Technik vortheilhaft auszeichnen, erhöhten Reiz verleiht. In der Wiedergabe deutscher Gegenden zeigt sich Arnz weniger glücklich, wie denn auch an Zahl seine westfälischen und niederrheinischen Landschaften den italienischen bedeutend nachstehen. Von den letzteren befindet sich eine der besten, »Tempel der Vesta«, im Museum zu Hannover. Sonst sind noch zu nennen: Strand von Neapel im Mondschein, Der Petersplatz in Rom u. A. Mit G. Süs malte er gemeinschaftlich das Bild Die Martinswiese bei Düsseldorf, das im Oesterr. Kunstverein vom März 1873 zu sehen war.

Moriz Blanckarts.

Von ihm lithographirt:

Das Grabmal der Caecilia Metella bei Rom. Nach Oswald Achenbach. Düsseldorf 1861. Tondruck. qu. Fol.

W. Schmidt.

Aroca. J. de la Vuerta, genannt d'Aroca, s. J. de la **Vuerta** genannt de Daroca.

Arode. Guillaume Arode oder Arrode, Goldschmid und Emailleur zu Paris, kommt häufig vor in den Rechnungen der königl. Zahlmeister von 1388 bis 1408 für Lieferungen jeder Art, die er für Karl VI. und seine Gemalin, Isabella von Bayern, gemacht hatte. Er führte nicht den Titel eines Goldschmides des Königs, wie Texier behauptet. Alle von ihm gelieferten Arbeiten anzugeben, würde hier zu weit führen; wir verweisen auf Texier und die handschriftlichen Quellen.

s. Register KK. 19. Fol. 64. v°.; KK. 21. Fol. 81. r°.; KK. 29. Fol. 71. r°., 119. r°.; KK. 41. Fol. 20. v°., 51 r°., 79 r°. u. 105 r°. in der Chambre des comptes des Nationalarchivs zu Paris. — De la Borde, Les Ducs de Bourgogne. II. 51. — Texier, Diction. d'orfévrerie. p. 184.

Hugues (Huguelin, Huguenin) Arode, Arrode oder Herode, vermutlich Verwandter des Vorigen, führte den Titel Sticker der Königin Isabella von Bayern, und diejenigen, welche damals einen solchen Titel führten, waren Künstler. Arbeiten von ihm sind in den Rechnungen des Nationalarchivs zu Paris angegeben. Er lebte noch 1402.

s. Register KK. 19. Fol. 70 v°., 115 v°.; KK. 20. Fol. 93 r°.; KK. 41. Fol. 37. v°.; KK. 42. Fol. 82 v°., in der Chambre des comptes des Nationalarchivs zu Paris.

Alex. Pinchart.

Arold. Arold, Dilettant, Kaufmann in Frankfurt a/M., radirte nach Gwinner u. A. eine Landschaft in Kobell's Geschmack. qu. 8.

s. Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt. p. 465. — Archiv für die zeichnenden Künste. X. 315.

W. Schmidt.

Aromatari. Dorotea Aromatari, geschickte Stickerin zu Venedig im 17. Jahrh. Von ihr spricht lobend der Maler Marco Boschini in seinem äusserst seltenen Werk la Carta del navegar, Venedig 1660. Sie verfertigte mit der Nadel, sagt er, Wunder, welche nur die geduldigsten Maler mit dem Pinsel hervorbrachten.

s. Lanzi, Storia pittorica. 1822. IV. 182.

Alex. Pinchart.

Arondeaux. R. Arondeaux, holländischer Medailleur Ende des 17. und Anfangs des 18. Jahrh., von vlämischer Abkunft. In Folge der Religionsverfolgungen entfloh Isaac A., Bürger von Gent, nach Hulst in Staatenflandern, wo er 1591—1595 das Amt eines Stadtschreibers versah. Seine Nachkommen siedelten sich in Vliessingen, Leiden u. a. O. an. Von ihnen stammt ohne Zweifel unser Künstler, dessen vollständiger Vorname uns unbekannt geblieben ist. Wir kennen 24 Medaillen von R. Arondeaux; sie beziehen sich auf die Begebenheiten von 1678—1702, und der Künstler ist höchst wahrscheinlich in den ersten Jahren des 18. Jahrh. gestorben. Seine Werke sind größtentheils mit seinem Monogramm A., oder R. A., oder dem vollen Namen bezeichnet. Das k. Kabinet im Haag besitzt sie vollständig; ein großer Theil derselben befindet sich auch in der Sammlung der k. Bibliothek zu Brüssel. Die älteste Medaille enthält eine Allegorie auf den Frieden von Nimwegen. Eine zweite vom J. 1683 zeigt das Bildniss von G. Brandt, evangelischem Geistlichen und Historiker, der in dieser Zeit starb. Die nach der chronologischen Ordnung folgende Medaille ist vom J. 1687 und ausgeführt im Auftrage des Grafen von Avaux, damals französischen Gesandten bei den Generalstaaten der vereinigten Provinzen. Vom J. 1688 an werden die Werke A.'s zahlreicher. Fast alle, die aus dieser Zeit stammen, verherrlichen den Statthalter Wilhelm III., Prinzen von Oranien, der das Jahr darauf mit Anna, seiner Gemalin, als König von England gekrönt wurde. A. hat die Ausschiffung dieses Prinzen am Ufer England's dargestellt, dann seinen feierlichen Einzug in London, seine Reise nach Irland an der Spitze seiner Armee, seine Rückkunft nach Holland, seinen Triumphs-Einzug im Haag; die Pazifizirung Irland's, die Seeschlacht am Kap de la Hogue, in welcher die französische Flotte von der englischen und holländischen besiegt wurde; die Einnahme der von den Truppen Ludwig's XIV. besetzten Stadt Namur. Im J. 1696 verfertigte A. eine Medaille auf den Tod der Königin Anna. Zwei andere vom J. 1696 beziehen sich auf einen Aufstand in Amsterdam. Der Friede von Ryswyk gab ihm Stoff zu zweien, deren eine er im Auftrage der Staaten von Friesland ausführte. Der Waffenstillstand von Karlowitz, der 1699 durch die Bemühungen des englischen Königs zwischen dem deutschen Kaiser, dem König von Polen und der Republik Venedig einer- und dem Sultan andererseits geschlossen wurde, bildet den Gegenstand der nächstfolgenden Medaille. Im J. 1700 verfertigte A. eine desgleichen zur Verherrlichung des Jahrhunderts. Seine letzten Werke beschäftigen sich mit dem hundertjährigen Feste der Gründung der Ostindischen Kompagnie und mit dem Tode Wilhelm's III.

Die ersten Medaillen von R. A. zeigen, ohne schlecht zu sein, doch noch die Unerfahrenheit des Künstlers; unter den späteren gibt es so schöne, dass man ihn den besten Medailleurs seiner Zeit an die Seite stellen kann. Seine Bildnisse des englischen Königs und der Königin sind mit Eleganz behandelt und gut modellirt. Die Medaillen mit kleinen Figuren sind mit grosser Feinheit ausgeführt. Dagegen ist in denen

der letzten Jahre ein Zurückgehen des Meisters bemerkbar.

Verzeichniss seiner Medaillen:

1) 1678. Ludwig XIV., Büste in Profil. Legende: LVDOVICVS MAGNVS ORBIS PACIFICATOR. R. A. F. — Revers: Der Friede auf der Weltkugel. Legende: SOLVS HÆC OTIA FACIT. (Van Loon, Histoire métallique des Pays-Bas. III. 260.)

2) 1683. Gerhard Brandt, Büste in Profil. Legende: GERRAARDT BRANDT JONGE G VI APR. MDCLVII. O. XXII. DEC. MDCLXXXIII. — Revers: Ansicht der Brücke von Rotterdam mit vier holländischen Versen Unterschrift. Exerge: R. ARONDEAUX FEC . CUM . PRIVIL. (Van Loon III. 177.)

3) 1687. Ludwig XIV., Büste in Profil. Legende: LVDOVICVS MAGNVS; (unter dem Arme:) ARONDEAUX F. — Revers: Zwei Figuren, die sich die Hände reichen. Legende: INCOLVMITAS PVBLICA. Exerge: OB REST : PRINC : SALVT : IOA : ANT : DE MESMES COM : D'AVAVX : APVD BAT : LEG : EXT : C : C : MDCLXXXVII. (Van Loon III. 328.)

4) 1688. Allegorie auf Wilhelm III. von Oranien. Legende: DEO VINDICE IUSTITIA COMITE; auf dem Boden: R . A . F. — Revers: Ausschiffung des Königs an der englischen Küste. Legende: CONTRA INFANTEM PERDITIONIS; Exerge: EXPEDITIO NAUALIS PRO LIBERTATE ANGLIÆ MDCLXXXVIII. (Van Loon III. 355.)

5) 1689. Allegorie mit den Büsten des Königs und der Königin von England über Büchern und Füllhörnern, die mit Gewinden von Orangen- und Rosenzweigen eingefasst sind. Legende: AUREA POMA MIXTA ROSIS. Exerge: D . F . A . WILH . HENR . ET MARIA M . BRIT . R. — Revers: Eine alte Eiche, umgeworfen, zur Seite ein junger üppiger Orangenbaum mit Früchten beladen. Legende: MELIOREM LAPSA LOCAVIT. Exerge: INAUGURATIONE MAIESTATUM PERACTA LONDINI $\frac{1}{2}\frac{1}{1}$ APRIL 1689. Unten: R . A . F. (Van Loon III. 379.)

6) 1690. Büste Wilhelm's III., Königs von England, Profil. Legende: OVILH . III . D . G . MAG BRI . FRAN . ET HIB . REX. Unter dem Arme: R . A . F. — Revers: Der König setzt über den Fluss Boyne in Irland an der Spitze seiner Truppen. Legende: ET VULNERA ET INVIA SPERNIT. Exerge: EIICIT IACOBUM RESTITUIT : HIBERNIAM MDCXC. (Van Loon IV. 5.)

7) 1690. Büste Wilhelm's III., in Profil, ähnlich der vorhergehenden. Legende: GUIL . III . M . BRIT . R . DE IAC . ET LUD . TRIUMP . R . A . F. — Revers: Derselbe, wie bei der Medaille No. 6. Ein Exemplar des k. Kabinets im Haag hat in der Exerge den vollen Namen des Künstlers ARONDEAUX. (Van Loon IV. 5.)

8) 1691. Büsten Wilhelm's III. und seiner Gemalin Maria, im Profil. Legende: OULI . ET MARIA D . O . M . BRIT . FR ET HIB . REX . ET REGINA. Unter der Büste: R . ARONDEAUX E. — Revers: Irland, unter der Gestalt einer auf einem Haufen von Waffen sitzenden Frau vorgestellt, hält mit der Linken die Lyra und reicht mit der Rechten einem Irländer, der ihre Knie umfasst, den Oelzweig. Legende: IAM PLACIDUM SONITURA MELOS. Exerge: GULIEL . III . ET MAR . REG . HIBERNIA DEVICTA IN ORATIAM RECEPTA M DC X CI. (Van Loon IV. 61.)

9) 1691. Büste Wilhelm's III., in Profil. Legende: GUILLELMUS : III : D : G . MAG . BRIT . FRAN : ET . HIB : REX. — Revers: Landung des Königs in Holland bei seiner Rückkehr. Legende in einem Bande: SERVANDUM SERVATUS; Exerge: DIE TOT : NOCTEQ : IN SCHAP FLUCT : APPUL : IN HOLL D 31 IAN : 1691. (Van Loon IV. 23.)

10) 1691. Dieselbe Darstellung im Avers, wie bei der Medaille No. 9. — Revers: Triumphbogen vom Magistrat vom Haag auf dem Kräutermarkt bei Gelegenheit des Einzuges des Königs in diese Stadt errichtet. Legende in der Exerge: F . A . GUILELMO III BRIT . R . BELG . GUB . HAGA L . P . REDUCI . MDCXCI. (Van Loon IV. 28.)

11) 1691. König Wilhelm III., stehend, und Irland, als knieende Frau vorgestellt, in einer Barke; vor ihnen an der Küste eine Frau in römischer Tracht, die Republik vorstellend. Legende: UNU^S PUGNANDO RESTITUIT REM: Unten: R. A. F. Revers: Der Triumphbogen, den die Holländischen und Westfriesischen Staaten bei derselben Gelegenheit vor dem inneren Hofe des Palastes errichtet haben. Legende: GUILELMO III SACRUM. Vorn eine behelmte Frau in Rüstung, mit der Rechten eine Granate haltend und auf einen Schild gestützt. Legende in der Exerge: CONGRESSUS C. PRINC HAGÆ . MD CXCI. (Van Loon IV. 35.)

12) 1691. Derselbe Triumphbogen wie bei No. 11, aber die Zeichnung ist hier mehr ausgeführt. Legende: HIC HEROUM HONOS; Exerge: P . F . I . GULIELMO . III . TRIUMP : P . P . GUB : P . C . I . P. RESTAUR : BEL : FED . LIB : A . SERV : S . PAC : H . REDUCI D. 31. IAN . 1691. Revers wie bei der Medaille No. 11. (Van Loon IV. 33.)

13) 1692. Avers wie bei der Medaille No. 8. — Revers: Ein Krieger sitzt über einem Haufen von Waffen und Fahnen, die eine Art Kahn bilden, der von einem Löwen und einer Löwin gezogen wird. Er hält einen Dreizack, auf dem eine Lorbeerkrone hängt. Im Grunde ist eine Seeschlacht. Legende: GALLIS OCEANO EXPULSIS A CLASSE BRITANNO - BATAVICA. MDCXXII. Bezeichnet: R . ARONDEAUX . F. (Van Loon IV. 96.)

14) 1692. Der Revers der vorhergehenden Medaille dient hier zum Avers einer neuen Medaille, deren Revers den englischen und holländischen Admiral vorstellt, wie beide in einem Meerwagen Ludwig XIV. verfolgen. Im Grunde die Seeschlacht bei la Hogue, wo die französische Flotte besiegt wurde. Legende: PSEUDO NEPTUNO MARI EIECTO. (Van Loon IV. 96.)

15) 1695. Büste Wilhelm's III., in Profil. Legende: OVILH . III . D . G . MAG . BRI . FRAN . ET . HIB . REX . R. A. F. — Revers: Die Stadt Namur, allegorisch dargestellt, überreicht dem König die Schlüssel. Legende: FLOREM . GALLIÆ C. M. MILITVM ELVDIT WILHELMI VIRTVS VRBIS ARCIS CASTRI NAMVRCI VICTOR. MDCXCV. (Van Loon IV. 203.)

16) 1695. Büste der Maria, Königin von England, in Profil. Legende: DIVA MARIA BRIT. ORBIS ET TOTIUS EUROP . DECUS. R. ARONDEAVX F. — Revers: Die Königin auf dem Todbette; im Vordergrunde nimmt der König Wilhelm III. die Kondolenz der Hofleute entgegen. Legende: POPULIS LIBERATIS EREPTA OBIIT VII IAN MDCXCV. (Van Loon IV. 185.)

Dieser Revers begleitet auch einen anderen

Avers, der die Königin Maria in Büste vorstellt, aber nicht von R. Arondeaux geschnitten ist.

17) 1696. Neptun auf seinem Meereswagen stehend, worauf man das Wappen von Amsterdam sieht, gebietet den Winden, sich zu beruhigen. Legende: MOTOS PRÆSTAT COMPONERE FLVCTVS. — Revers: Stilles Meer, worauf zwei Eisvögel Nester bauen; die Sonne steigt empor. Im oberen Theile in einer Cartouche die Inschrift: HALCYONIBVS REDVCTIS SENATVS AMSTELOD. CIVIBVS SVIS HOC ANTIQVÆ VIRTVTIS SPECTATÆQ. FIDEI PRÆMIVM LARGITVR. Exerge: MDCXCVI. (Van Loon IV. 221.)

18) Medaille, die mit der vorhergehenden übereinstimmt, aber kleiner und mit dem vollen Namen ARONDEAVX bezeichnet ist. (Van Loon IV. 221.)

19) 1697. Tempel des Janus. Legende: CÆSA FIRMABANT FOEDERA PORCA. ARONDEAUX. F. — Revers: Perspektivische Ansicht des Schlosses von Ryswyk, umgeben von vier Wappen der Länder, welche den Frieden schlossen. Legende: RYSWYK GUILIELMI III. D. G. M. BRITAN. ETC. R. PALAT. MDCXCVII. (Van Loon IV. 273.)

20) 1697. Die Provinz Friesland durch eine sitzende Frau vorgestellt, die den Janustempel betrachtet. Legende: APERTO DIGNA TIMERI; Exerge: FRISIA. — Revers: Dieselbe opfert auf einem antiken Altar. Legende: CLAUSO PIA GRATA FIDELIS; Exerge: PACIS GEN. RYSWYK MDCXCVII, darunter: ARONDEAVX. F. (Van Loon IV. 271.)

21) 1699. Kaiser Leopold und Sultan Mustapha beschwören den Frieden über einem Altar. Legende: EUROPA QUIESCAT ASIA RESPIRET; Exerge: ARMISTITIA INTER CÆS. POL. RUS. ET TURC. R. A. F. — Revers: Wilhelm III. vereint als Herkules unter dem Hammer die durch den Krieg entzweiten Theile der Erde. Legende: NASSAVIVS. BRITAN. BATAV. (Exerge) CONSOLIDAVIT MDCXCIX. (Van Loon IV. 290.)

22) 1700. Eine Frau mit der königl. Krone, sitzt und lehnt den rechten Arm auf ein grosses Medaillon, welches Papst Innocenz XII. vorstellt; in der Linken hält sie eine Schlange, die sich in den Schweif beisst; in der Mitte des Kreises sieht man ein C; mit der Rechten hält sie eine Palme. Auf dem Boden steht: MDCC und darunter R. ARONDEAUX. F. Legende: SATURNIA REDDIT. — Revers: Fassade der Peterskirche in Rom mit vielem Volk. Legende: PACAT. EUR. NOV. SECUL. FEL. IUBI. ECCLESIA.

23) 1702. Alleg. Figur der ostindischen Kompagnie. Legende: IN ALTERA SÆCVLA PERGO. Exerge: MDCCII. Revers: Ein Schiff fährt durch die Säulen des Herkules. Legende: INVIA NULLA VIA. (Exerge) FAVENTE DEO. ARONDEAUX. F. (Van Loon IV. 359.)

24) 1702. Büste Wilhelm's III., in Profil. Legende: DIV. GVIL. III. BRIT. CÆS. BATAV. GUB. R. A. — Revers: Grossbritannien und die Provinzen Holland's sitzen in Gestalt von bewaffneten Frauen zu beiden Seiten eines antiken Scheiterhaufens, den die erste mit einer Fackel anzündet. Jede Abtheilung des Scheiterhaufens ist mit Inschriften versehen. Legende: REDII IAM VOS VIGILATE. (Van Loon IV. 343.)

s. Flad, Berühmte Medailleurs etc. Heidelberg 1751. p. 13. — Sammlung berühmter Medailleurs und Münzmeister nebst ihren Zeichen. Nürnb. 1778. p. 54. — A. Pinchart, Recherches sur les Graveurs de médailles. I. 170. — De Navorscher. IV. 175. VI. pp. XXIV und CXXIV. Vol. XI. 354. — J. Lansberge, Beschryving van Hulst. p. 161. — Vrolikhert, Vlissingsche Kerkhemel. 1758. 30—34. — Te Water, Hervormde Kerk te Gent. p. 68.

Alex. Pinchart.

Arons. Philipp Arons, Genre- und Bildnissmaler, geb. zu Berlin 17. Sept. 1821, war zum kaufmännischen Beruf erzogen, wandte sich jedoch im 19. Lebensjahre der Kunst zu. Nachdem er anfangs in Berlin im Atelier des Prof. Däge studirt hatte, ging er nach Paris, um sich, zuerst unter Lepaulle's, dann unter L. Coignet's Leitung auszubilden. Von Paris wandte er sich 1848 nach Rom, wo er bis 1851 lebte; seitdem hält er sich in Berlin auf. Seine kleinen Genrebilder und Porträts zeichnen sich durch eine gefällige, elegante, malerische Technik und klare warme Farbe aus. Mit besonderer Vorliebe malt er in kleinerem Format hübsche Frauenköpfe von wenig individuell bestimmter Charakteristik, denen er aber einen gewissen Reiz sinnlicher, auch wol koketter, Anmut zu verleihen weiss. Dergleichen Bilder fehlten selten auf den Berliner Ausstellungen des letzten Jahrzehnts.

L. Pietsch.

Aróstegui. Juan de Aróstegui entwarf den Plan zum Neubau der Kirche von Deva in Guipúzcoa und begann den Bau derselben, den Juan Ortiz von Olaeta 1629 vollendete.

s. Llaguno y Amirola, Noticias. III. 95. 190. 401.

C.

Arphe, Arphey, s. **Arfe.**

Arpinas oder **Arpino.** Josephus Arpinas oder Cavaliere d'Arpino, s. **Cesari.**

Arragona. Salvatore Arragona arbeitete um 1662 mit Maschio Lattanzio als Bildhauer und Stuckator im herzoglich Estensischen Palaste von Sassuolo. Hier verfertigten sie die Stuckfiguren der Allegrezza und der Eternità an der grossen Treppe, sowie die Fontänen im Hof, auf der Terrasse und im Garten, welche jetzt von der Zeit sehr mitgenommen sind.

s. Campori, Gli artisti etc. negli Stati Estensi. p. 307.

Jansen.

Arras, s. **Matthias** von Arras und **Nicolaus** von Arras.

Àrré. Olof Jacobsson Àrré, schwedischer Kupferstecher, geb. 1729, war erst Geometer, ehe er sich dem Stichel widmete. Im J. 1768 ward in Stockholm eine Manufakturzeichen- und Modellschule eingerichtet, zu deren Vorsteher man ihn ernannte. In Folge der neuen Adelcrantz'schen Organisation der k. Kunstakademie ging die Schule in der Akademie auf.

Ausserdem war er Zeichner an der Akademie der Wissenschaften und hat zu deren Abhandlungen eine Menge Zeichnungen geliefert, die theils von Bergqvist, theils von Årré selbst gestochen sind. Wie lange er als Zeichner benutzt wurde, ist uns unbekannt; sicher ist aber, dass er schon in den achtziger Jahren gänzlich vergessen war. Er starb den 16. Juli 1806 auf Täby in Roslagen.

Unter seinen Arbeiten sind die wichtigsten:

1) Hafen von Stockholm. Årre sculpsit Holmiæ A°. MDCCLXVIII. Fol.
2) Dr. Torsten Rudéen, Biskop i Linköping. Nach Karlsten's Bildniss 1714. Årre sculp. 1765. 8.
3) Ericus Abrahami a Loholm. Ol. Årre 1770. 4.
4) Sjöfaran i Nordsjön. Seegefahr in der Nordsee, den 23. Januarii 1770. Ekeberg del. 4.
5) Bll. zu Linné's Fundamenta Testaceologiae. 1771. Fol. Bez.: Årre sc.
6) Bll. zu Retzius' Inledning till Djurriket. 1772. Fol. Bez.: Årre del & sc. Fol.
7) Das k. Lager auf Ladugårdsgärdet. Anno 1773—74. Årre delin. & sculp. Doppelt Fol.
8) Titelvignette zu Nymanson's Rede auf Rolin. Årre del. & sc. 8.
9) Titelbl. zu: Åminneise öfver Fru Psilanderhielm. Ohne Bez. 8.
10) Titelbll. und Karten zu den 4 Theilen der Weltbeschreibung von Mallet, Bergman und Insulin. 8.
11) Er hat auch Titelbll. gezeichnet, die von Bergqvist gest. wurden.

s. Stockholms Stads Calender 1760 flg. — Inrikes Tidningar 1770, No. 51; 1809, No. 87. — Sammlung schwedischer Stiche in der k. Bibliothek zu Stockholm.

L. Dietrichson und C. Eichhorn.

Arredondo. Isidoro Arredondo, spanischer Maler, geb. 1653 zu Colmenar de Oreja, † zu Madrid 1702, war zuerst Schüler eines gewissen Josef Garcia (nicht des Malers Karl's II.), dann des Fr. Rizi, bei welchem seine Fortschritte so rasch waren, dass er 1685 zum Maler des Königs ernannt wurde, noch bevor er Rizi's Werkstätte verlassen. Rizi liebte unsern Künstler und verheiratete ihn mit seinem Adoptivkinde Maria Verguillas. Bei seinem Tode 1685 vermachte Rizi sein Atelier, seine Bücher, Skizzen und Zeichnungen dem Arredondo.

Von Seiten Karl's II. hatte dieser sich verschiedener Auszeichnungen zu erfreuen. Arredondo erhielt den Auftrag zur Theilnahme an den unter der Leitung von Cl. Coello ausgeführten Dekorationsarbeiten der Galerie del Cierzo im k. Palast. Er malte dort zwei der Psychefabel (wie die Verzierung überhaupt) entnommene Kompositionen, und führte ebenso einige ornamentale Arbeiten für die Gemächer der Königin aus. Gemäss seines Amtes hatte A. häufig die Gelegenheit, in Wasserfarben Dekorationen für's Hoftheater und Allegorien bei den Einzügen der Königinnen und für die Leichenfeierlichkeiten königlicher Personen zu malen; in dieser Gattung war sein Talent sehr bemerkenswerth, und sein eleganter und leichter Pinsel wusste reizende Ornamente zu improvisiren. Die Freskomalereien im Retiro, in den Gemächern der Königin und im königl. Kabinet, an denen er in Gemeinschaft mit anderen Künstlern malte, erwarben ihm verdienten Ruf. Im J. 1690 ward A. nebst Seb. Muñoz mit der Wiederherstellung von Herrera's el mozo Kuppelfresken in der Kirche U. L. Frau von Atocha betraut. Beide brachten sie wieder mit Hülfe von Herrera's Skizzen in ihren ursprünglichen Stand. Durch die Geschäfte seines Amtes zu sehr in Anspruch genommen, konnte A. ausser dem Dienst des Königs kein bedeutendes Werk übernehmen; darum finden sich in den Madrider Kirchen nur einige seltene Werke. Man findet jedoch in der Salvadorkirche zwei Bilder mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Eligius, und Palomino zitirt als ehemals bei den Mönchen von U. L. Frau von Konstantinopel, einen hl. Bischof Ludwig, hl. Klara und hl. Franz von Assisi.

Cean und Palomino loben Arredondo's Charakter; er war ein freundlicher und guter Mensch, der bei seinem Tode sehr von seinen Freunden bedauert wurde. Als Künstler ist er ein einsichtiger und korrekter Maler: seine Farbe ist zart und ein wenig kalt; und wenn es ihm auch an Mässigung fehlte, so blieb er doch zum mindesten bis zum letzten Tag den Ueberlieferungen der Madrider Schule treu und liess sich nicht von dem verderblichen Einflusse des Luca Giordano fortreissen, der damals die Schule in einen Abgrund tiefen Verderbens stürzte.

s. Cean Bermudez, Dicc. — Palomino y Velasco, Vidas de los Pintores etc.

Lefort.

Arredondo. Manuel Arredondo, spanischer Maler zu Madrid am Ende des 17. Jahrh. Man findet seinen Namen in den Rechnungen der Junta de obras y bosques, nach welchen er die Stelle eines Malers des Königs mit Bezügen einnahm. Er starb 1712 zu Madrid und wurde in seiner Stelle durch Pedro de Calabria ersetzt. Keiner der spanischen Biographen liefert uns Näheres über diesen Künstler, einen Verwandten vielleicht von Isidoro Arredondo.

s. Cean Bermudez, Dicc.

Lefort.

Arregio, s. **Aregio.**

Arrhenius, s. **Arenius.**

Arriaga. Luis de Arriaga setzte 1669 den Fassadenbau der 1664 von Josef de Arroyo aufgeführten Münze zu Cuenca in Neu-Kastilien fort.

s. Llaguno y Amirola, Noticias. IV. 57.

U.

Arriet. Arriet, ein Deutscher, hat ein portugiesisches Wappenbuch verfasst und ausgemalt, welches sich im Besitz der Familie da Costa als der erblichen Wappenherolde befindet und vollendeter sein soll, als das, welches König

Emanuel von dem Kammerschreiber Anton Godinho anfertigen liess.

s. Raczinsky, Dictionnaire hist. art. du Portugal. p. 14.

U.

Arrighetti. Tommaso Arrighetti, zeichnete nach Füssli zu Florenz um 1775 Gemälde berühmter Meister, die dann gestochen wurden (s. den Artikel Allegri, Verzeichn. der Stiche No. 211 u. 465). Eines Malers Arrighetti zu Florenz um 1758 erwähnt Zani (Enciel). Dies ist vermutlich derselbe. Auch der folgende Stich wird nach ihm sein:

Joh. Bapt. Serbelloni, kais. Feldmarschall. Halbf. Th. Arrighetti pinx. 1762. J. Mercorus sc. Fol.

W. Schmidt.

Arrighi. Antonio Arrighi, Baumeister von Pistoja, am Anfang des 17. Jahrh., gehörte einer vornehmen Familie an, welche noch existirt. In seiner Vaterstadt sieht man noch die Stuckverzierung der alten von ihm erbauten Karmeliterkirche, die eine der schönsten der Stadt ist. Im J. 1610, als die Hauptstrasse von Pistoja geebnet und breiter gemacht wurde, musste die Kirche S. Vitale niedergerissen werden; sie wurde durch eine kleinere ersetzt, welche Arrighi aufführte. Auch der Glockenthurm der Franziskuskirche zu Pescia ist sein Werk.

s. Ansaldi, Descrizione delle sculture etc. di Pescia ed. 1816. p. 29. — Tolomei, Guida di Pistoja. 1821. p. 85. 120. 151.

Alex. Pinchart.

Arrighi. Antonio Arrighi, Erzgiesser aus Rom im 17. Jahrh., goss für den Dom von Bergamo die Basreliefs am Altar der Jungfrau Maria. Der Deutsche Berger hatte die Modelle dazu gemacht.

s. Pasta, Pitture di Bergamo. p. 17.

Jansen.

Arrighi. Giuseppe Arrighi, Maler aus Volterra, in der 2. Hälfte des 17. Jahrh. Sein Landsmann Baldassare Franceschini war sein Lehrer und soll großen Antheil an seinen Arbeiten gehabt haben, die wegen ihrer Lieblichkeit Gefallen fanden.

s. Zani, Enciclop. — Giachi, Saggio di ricerche etc. di Volterra. II. 202.

Jansen.

Arrighi. Giovanni Battista Arrighi, Sohn des Senators Alamanno in Florenz, malte gegen Ende des 17. Jahrh. ein Ovalbild des hl. Ludwig Gonzaga für die Kapelle der Jesuitenkirche S. Giovannino zu Florenz, wo das Monument dieses Heiligen ist.

s. Richa, Notizie istoriche etc. V. 152.

Jansen.

Arrigo. Arrigo oder Heinrich von Brabant, wie er in den Archiven des Domes von Ferrara vorkommt, belgischer Bildhauer, in Brabant geb., schnitzte 1411 die Ornamente zu mehreren Wappen aus Holz in der Sakristei jener Kirche; ein gewisser Jacopo di San-Miniato liess sie auf seine Kosten herstellen.

s. L. N. Cittadella, Notizie relative a Ferrara. Ferrara 1864. p. 61. 62.

Alex. Pinchart.

Arrigo. Giuliano und Francesco d'Arrigo, s. **Pesello.**

Arrigo. Arrigo Fiammingo, s. Hendrik van den **Broeck.**

Arrigoni. Arrigoni oder Arrigone, Architekt, der nach einer Nachricht Attilio, nach einer zweiten Arrisio zum Vornamen hatte, lebte zu Mailand in der 2. Hälfte des 17. Jahrh. Nach seinen Plänen wurden 1698 der neue Friedhof des großen Hospitals dieser Stadt, il Foppone dell' ospital maggiore genannt, und die Kirche im Innern desselben, San Michele de' nuovi Sepolcri, ausgeführt. Die Weihe der Kirche ging 1700 vor sich. Er führte sie in Form eines griechischen Kreuzes aus, über dessen Mitte sich die Kuppel erhebt. Die Verzierungen der Halle an der Umfassungsmauer gehören einer späteren Zeit an. Latuada gibt in seinem Werke eine Ansicht des Friedhofes und der Kirche.

s. Latuada, Descrizione di Milano. 1737. I. 267. — Nuova Guida di Milano. 1795. p. 121. — Pirovano, La Ville de Milan. 1824. p. 362. — Millin, Voyage dans le Milanais. I. 101.

Alex. Pinchart.

Arrigoni. Vincenzo Arrigoni, Architekt in Venedig, stellte von 1590 bis 1597 die Kirche S. Domenico di Castello wieder her, welche 1569 bei dem Brande des Arsenales stark gelitten hatte.

s. Mothes, Geschichte der Baukunst in Venedig. II. 265.

Arrigoni. Antonio Arrigoni war um das J. 1700 ein mittelmäßiger Maler in Venedig. Von ihm sind folgende Werke bekannt. In der Kirche Moisè: 1) das Wunder des hl. Antonius mit der Mauleselin. 2) der hl. Antonius setzt ein Bein wieder an. 3) der hl. Antonius kniet vor der Himmelskönigin und unten sind die hh. Moisè, Cilastio und Andrea. Das letztgenannte Werk wurde 1705 als Altarbild in der Sakristei aufgestellt. — Die Galerie Manfrini hat von Arrigoni eine römische Charitas.

s. Moschini, Guida di Venezia. p. 520. 521. — Catalogo de' quadri nella Galleria Manfrini.

Jansen.

Sein Bildniss, von ihm selbst gemalt, befand sich um 1780 in der Sammlung von Malerbildnissen des Grafen Firmian auf Leopoldskron bei Salzburg.

Nach ihm gestochen:

Salomone idolatra. Sed colebat etc. Pittura di Antonio Arrigoni Veneziano posseduta dal Sig

Sebastiano Fava. Gest. von P. Monaco. gr. qu. Fol.

W. Schmidt.

Arrigoni. Alessandro Arrigoni, Blumenmaler, geb. 7. Jan. 1764 zu Barzio bei Como (der Mailänder Katalog sagt 1752 zu Valassina), † 1819 durch Selbstmord. Die Lebensverhältnisse des Künstlers sollen sehr unglücklich gewesen sein, seine Leistungen unverdienter Weise wenig bekannt. Komposition, sowie detaillirte Ausführung werden an seinen Blumen besonders gepriesen. Die Akademie von Mailand ertheilte ihm den Preis für ein dann in's dortige Museum gekommenes Bild, Blumen in einem Gefässe, welches A. in seinem Todesjahre gemalt hatte.

s. Katalog der Brera 1872. — Wurzbach, Oesterr. biogr. Lexikon.

A. Ilg.

Arrigoni. Giuseppe Arrigoni, Holzschneider und Steinschneider aus Mailand, am Anfang des 19. Jahrh. Obgleich er nur wenig in der letzteren Eigenschaft gearbeitet hat, da er sich mit verschiedenen Kunstzweigen beschäftigte und besonders in der Holzschneidekunst auszeichnete, so ist doch das Wenige, was er als Steinschneider gearbeitet hat, von solcher Güte, dass man ihn zu den besseren Künstlern dieser Gattung rechnen kann.

s. Antonio Caimi, Delle arti del disegno nelle Provincie di Lombardia. Milano. 1862.

J. Cavallucci.

Arrigoni. F. Arrigoni: unter diesem Namen und dem des G. Bramati zugleich finden wir drei Aquatintabll. verzeichnet:

Parade österreichischer Truppen bei Medole 1833. Roy. qu. Fol.

W. Schmidt.

Arrigoni. Anton Arrigoni, Dekorationsmaler, geb. zu Wien 1789, Schüler der dortigen Kunstakademie. Er war zuerst für das Theater an der Wien daselbst, dann in Brünn, Breslau, Presburg und Graz als Theatermaler thätig. Im J. 1826 wurde er als Hoftheatermaler nach Dresden berufen, wo er wirkungsvolle und beifällig aufgenommene Dekorationen malte. Seine Leistungen wurden jedoch später durch Gropius, wie insbesondere durch Desplechin und einige andere französische Maler, welche seit 1840 für die Hofbühne thätig waren, etwas in Schatten gestellt. A. starb den 6. Dez. 1851 zu Dresden.

A. Ilg u. C. Clauss.

Dies ist ohne Zweifel der Arrigoni, der für den König Friedrich August II. mit Traugott Faber Hunderte von Aquarellansichten sächsischer Gegenden und Kirchen malte. Sie sind sehr zierlich gearbeitet. Ein Vorname findet sich übrigens nirgends auf den Bll.

L. Gruner.

Arrigucci. Luigi Arrigucci, Architekt, geb. zu Florenz. Nach seiner Zeichnung wurde am 24. Juli 1624 das Kloster S. Maria Maddalena de' Pazzi zu Florenz bedeutend erweitert. Papst Urban VIII., der zu diesem Bau Geld beigesteuert hatte, berief den Künstler nach Rom und liess ihn die Fassade der kleinen St. Sebastiankirche, genannt alla Polveriera, bauen, welche im J. 1624 an die Stelle der alten Kirche zur hl. Maria in Pallerra trat. Ferner verdankt man dem Künstler die Fassade der Kirche S. Anastasia, bei der er zwei verschiedene Ordnungen anwandte und die er mit Detail überlud; doch ist ihr Zierlichkeit nicht abzusprechen. Er scheint diesen Bau unter Bernini's Leitung ausgeführt zu haben. In der Ausgabe von 1686 von Titi's Beschreibung von Rom wird derselbe dem Dom. Castello beigelegt. Urban VIII. übertrug im J. 1632 dem Arrigucci den theilweisen Neubau der Kirche zu den hh. Cosmas und Damian und des anstossenden Klosters der Franziskaner der dritten Regel auf dem Forum Romanum, wie man sie noch heute sieht.

s. Richa, Notizie storiche delle chiese fiorentine. I. 324. — Titi, Ammaestramento utile e curioso di pittura, scultura et architettura nelle chiese di Roma. 1686. pp. 64. 180. — Titi, Descriz. delle pitture etc. in Roma. 1763. pp. 78. 203. 206. — Milizia, Memorie degli architetti antichi e moderni. 1785. II. 116. — Vasi, Itinerario istruttivo di Roma. 1804. I. 114. II. 402. — Melchiori, Nuova Guida metodica di Roma. 1840. pp. 262. 287. 421.

Alex. Pinchart und A. Jansen.

Arriguzzi. Arduino Arriguzzi, s. Ariguzzi.

Arriguzzi. Fabrizio Arriguzzi, Bildhauer aus Rom, arbeitete in den J. 1655 und 1674. Von seiner Hand war die Büste des Guercino, die lange Zeit in der Familie Gennari sich befand, 1808 im Besitze des Filippo Hercolani und 1840 in demjenigen der HH. Advokat Gauch und Dr. Girotti in Bologna war. Diese Büste muss das Vorbild für diejenige gewesen sein, die Filippo Scandellari aus Bologna für das Kenotaphium des Guercino in Cento verfertigte: Kenner haben beide für übereinstimmend erklärt. Nach Campori, der Guercino's Büste noch 1855 in Bologna sah, war diese von Thon gemacht und bronzefarben angestrichen. Eine ganze Anzahl von Gipsfiguren lieferte Arriguzzi 1674 zu dem großen Feste der Krönung Maria's in Reggio: zwei Statuen für die Confraternità di S. Agostino, Statuen und Reliefs für die del SS. Sacramento und eine Statue für die der Beata vergine. In den Festbeschreibungen werden diese Werke in den Himmel gehoben und der Meister als »celebre« gefeiert.

s. Malvasia, Felsina pittrice, Neue Ausgabe. (Biogr. Guercino's). — Campori, Gli Artisti negli Stati Estensi. p. 15.

Jansen.

Arrivabene. Giulio Cesare Arrivabene, Maler, geb. 1806, stammt aus der alten Familie der Grafen Arrivabene in Mantua. Er lernte auf der Mailänder Akademie, wo im J. 1833 sein

Haman zu den Füssen Esther's den Preis erhielt. Sodann lebte er einige Jahre in Rom, wo er unter andern Gemälden folgende ausführte: für den Marchese Ala-Pongoni von Mailand Ehescheidung Heinrich's VIII., für den Marchese Lomellini von Genua Jane Gray, ihr Todesurtheil vernehmend, für die Kirche S. Andrea in Mantua ein großes Bild, Ezzelino da Ravenna, welchem der hl. Antonius zuredet, die gefangenen Paduaner freizulassen; für den Marchese Bevilacqua von Brescia Ruth vor Booz; für den Marchese Arconati Visconti Cola Rienzi, wie er dem Volke von der Macht des alten Rom's erzählt; für die Königin Witwe von Sardinien die Einweihung der Kirche von Altacomba. In Rom selbst malte er in Fresko einige Allegorien im Palaste Torlonia. In Mantua und umliegenden Pfarrörtern einige Madonnen. Ferner in Mantua in der Apsis der Kirche S. Leonardo die Apotheose dieses Heiligen.

In Florenz, wo er seit 20 J. seinen festen Wohnsitz hat, malte er in Oel verschiedene heilige Familien und eine Jungfrau mit dem göttlichen Kinde im Schooß, von Engeln umgeben, für eine Kapelle des Marchese Arconati. Für die Gräfin Revedin Magnaguti einen Jesus unter den Schriftgelehrten, welches Bild in die Kirche S. Egidio zu Mantua kam. Im Hause des Moises Jacur ist das Bild: Empfang des Fürsten Amadeus von Savoyen mit seiner Begleitung in Padua 1866. Eine Ismelda dei Lambertazzi befindet sich noch mit anderen Bildern im Atelier des Künstlers. Eine Ruth, großartiger komponirt, als die bereits genannte, kam nach London in den Besitz des Herzogs Sutherland und eine Macbeth in den Waring's daselbst. Vor kurzem malte er an einem Gemälde, den Pythagoras vorstellend, wie er einigen am Ambos hämmernden Schmieden zusieht und dabei die Theorie der Töne studirt.

Die Werke des Künstlers werden ihrer korrekten Zeichnung, ihres Gefühls und gesättigten Kolorits wegen gerühmt. In der Behandlung erinnern sie an Sabatelli. Sie belaufen sich (in Fresko und Oel) gegen neunzig.

J. Cavallucci.

Nach ihm photographirt:

Gesù Cristo in mezzo ai Dottori. Das Gemälde in Florenz. Photogr. von Alinari. Fol.

W. Engelmann.

Arrivet. J. Arrivet, Zeichner und Kupferstecher zu Paris, arbeitete um die Mitte des 18. Jahrh. Von ihm:

1) 4 Bll. Les costumes François. Réprésentants les differens États du Royaume. Paris 1776. Fol.
2) 6 Bll. in: Le petit Atlas maritime, recueil de Cartes et plans des quatre parties du monde, par Nic. Bellin. 4.
3) Vignette zum Atlas de Corse, par Nic. Bellin.
4) Vignetten für den Schlachtplan von Johansberg. 1766.
5) Plan und 18 Seitenansichten von Warschau. 1772. Mit Chalmandrier gest. gr. qu. Fol.
6) Kartuschen mit Blumen verziert. 23 Bll. Arrivet 1787 inv. et sculp. (*Notiz von Pinchart.*)

s. Le Blanc, Manuel.

* *

Arrowsmith. Charles Arrowsmith, Architekturmaler, geb. zu Paris 1798, war Schüler von Daguerre, und arbeitete mit diesem am Diorama, dessen Erfinder Daguerre war. Von 1827 an brachte er eigene Gemälde zur Ausstellung, besonders Interieurs.

Nach einer Notiz von Nagler.

* *

Arrowsmith. Arrowsmith, englischer Maler des 19. Jahrh.

Nach ihm gestochen:

John Emery, Schauspieler. Gest. von Busby. 4.

* *

Arroyo. Diego de Arroyo, Miniaturmaler und Illuminist, geb. zu Toledo 1498, † zu Madrid 1551. Seine Biographen glauben, er habe in Italien oder bei einem italienischen Meister studirt, und der Stil im Einklang mit dem Datum seiner Werke rechtfertigt vollkommen diese Annahme. Seit 1520 malte Arroyo zu Toledo, und zwar gemeinsam mit Francisco de Villadiego an den Miniaturen verschiedener Chorbücher für die Kathedrale, in welcher Gattung nach dem Bericht Juan Cristobal Calvete's de Estela, dem Beschreiber der Reisen Philipp's II., Niemand unter den Zeitgenossen seines Gleichen hatte. Als Miniaturbildnissmaler erlangte A. eine große Berühmtheit. Karl V. ernannte ihn zum Pintor de Camera, und sass ihm öfter. Aus den Worten Palomino's: fuè sin duda excelente en pintar de Miniatura y Porcelana, könnte man schliessen, dass A. auch auf Email gemalt habe.

s. Palomino y Velasco, Vidas de los Pintores etc. Españoles. — Cean Bermudez, Dicc. — Passavant, Christl. Kunst in Spanien. p. 65.

Lefort.

Arroyo. Juan d'Arroyo, spanischer Maler zu Sevilla in der 2. Hälfte des 17. Jahrh., gehörte zu denjenigen Künstlern, die 1660 auf Anregung Murillo's auf ihre Kosten eine öffentliche Zeichenakademie in der Casa Lonja gründeten. Arroyo war im J. 1674 »Fiscal« der Akademie.

s. Cean Bermudez, Dicc.

Lefort.

Arroyo. Josef de Arroyo baute 1664 die Münze zu Cuenca in Neu-Kastilien im schwülstigen Barockstil des Donoso. Den Fassadenbau setzte aber Luis de Arriaga 1669 fort. Wenn Cean Bermudez in einer Note zu Llaguno (I. 38) von der Fassade der Kathedrale spricht, so wird das auf einer Verwechslung beruhen. Ausserdem finden wir Arroyo 1682 bei der Herstellung der Toledo-Brücke bei Madrid und 1693 bei Kanalanlagen zu Jarama bei Aranjuez beschäftigt.

s. Llaguno y Amirola, Noticias. IV. 57. 185. 187. — Caveda, Geschichte der Baukunst in Spanien. p. 271.

L'.

Arschot. Wilhelm und Nicolaus von Arschot, vielleicht Verwandte, waren Miniaturmaler (illuminator librorum), zu Löwen in Brabant. Wahrscheinlich waren sie aus dem Städtchen Arschot, einige Stunden von Löwen entfernt. Die Schreibart derselben wechselt sehr: Aerschot, Aerscot, Arschot, Arscot etc.; die obige ist die jetzt gebräuchliche. Der erste kommt in Urkunden der J. 1304 und 1305, der zweite 1304 und 1308 vor. Werke von ihnen sind nicht bekannt.

s. A. Pinchart, Archives des Arts. I. 100. — Messager des sciences historiques. Gand 1866. pp. 16. 17.

Alex. Pinchart.

Arsenius. John Arsenius, schwedischer Pferdemaler, Major in der schwedischen Reiterei, geb. 4. Febr. 1818 in Westergöthland. Als Schüler der militärischen Hochschule zu Marieberg neigte er sich der Malerei immer mehr zu, so dass er seiner eigenen Aussage nach mehr zeichnete als las und endlich 1843 auf einige Monate in das Atelier des Bildnissmalers Staaf eintrat. 1849 und 1850 lernte er bei dem tüchtigen Pferde- und Schlachtenmaler Wahlbom; das J. 1852 verbrachte er in Gemeinschaft des trefflichen Koloristen Höckert zu Paris. Nachdem er 1857 Escadronschef geworden, kam er nach Mariestad, erhielt den Schwertorden und wurde zum Major ernannt. Auch als Schriftsteller ist er thätig gewesen und hat unter Anderem Seidler's Reitkunst in's Schwedische übertragen. Er fing nun an, die Ausstellungen zu beschicken, und seine Werke fanden zahlreiche Käufer. Einige Arbeiten der zweifelhaften Gattung der »Pferdeporträts« dürfen wir übergehen; viel bedeutender sind seine Bilder: Wettrennen (1864), Rast (1866), Feuersbrunst in einem Stalle (1866). Seine letzten Werke, die immer von Fortschritten zeugen, sind seine Pferde von einer Lokomotive erschreckt und Steinbruch bei Lugnaas. Im J. 1865 wurde er Mitglied der schwedischen Kunstakademie.

Nach schriftlichen Mittheilungen des Künstlers.

L. Dietrichson.

Arsenne. Louis Charles Arsenne, Maler, geb. zu Paris den 23. Dez. 1780, † daselbst den 3. Aug. 1855, malte hauptsächlich Historie, Genre und Bildnisse, ohne jedoch zu irgend einer Bedeutung zu gelangen. Bellier verzeichnet seine von 1822 bis 1849 ausgestellten Werke. A. war auch Schriftsteller; er schrieb:

1) De l'intervention du gouvernement dans les beauxarts. Paris 1830. 8.
2) Manuel du Peintre et du Sculpteur, ouvrage dans lequel on traite de la philosophie de l'Art, et des moyens pratiques . . . . . . Avec une notice sur les manuscrits à miniatures de l'Orient et du Moyen-Age et sur les voyages à figures dans leur rapport avec la peinture moderne, par Ferdinand Denis. Paris, Roret. 1833. 2 Voll. kl. 8.
3) Nouveau Manuel du Peintre et du Sculpteur, contenant l'estétique, les principes généraux et les applications pratiques sur l'Art, des notions sur l'exécution mécanique et les couleurs, des observations sur les concours, et suivi d'un vocabulaire, par Arsenne et F. Denis. Nouvelle édit., revue et entièrement refondue par MM. Vasse, peintre d'histoire, F. Malpeyre et E. R. Mit 4 Bll. Paris 1858. kl. 8.

W. Schmidt.

Nach ihm gestochen:

Le Souvenir, aus Lamartine's Méditations. Gest. von J. J. Mougeot.

W. Engelmann.

Arsing. Arsing, Schweizer Emailleur im 18. Jahrh. Von ihm sah Blainville im kurfürstlichen Schlosse zu Düsseldorf vier Bildnisse des Kurfürsten und drei der Kurfürstin »überaus wohl« von Arsing in Schmelzwerk gemalt.

s. Blainville, Reisebeschreibung. I. 75.

*

Arson. Mlle. Olympe Arson, Malerin, geb. zu Paris 17. Septbr. 1814, Schülerin des berühmten Redouté, stellte von 1835—1842 auf dem Pariser Salon Blumen und Früchte in Wasserfarben aus. Sie trat als Nonne in das Kloster von Neuilly (Dep. Indre), wo sie den Zeichenunterricht leitet.

s. Bellier, Dict.

W. Schmidt.

Arson. Alphonse Alexandre Arson, Bildhauer, geb. zu Paris 1822, Schüler von Combette, wandte sich der Thierbildnerei zu und stellte in den Pariser Salons von 1859 an verschiedene Bronze- oder Wachsgruppen von verschiedenem Geflügel aus.

s. Bellier, Dict., worin das Verzeichniss seiner von 1859—1868 ausgestellten Werke.

**

Arstenius. C. Arstenius, so nennt Heineken (Dict.) einen Maler, nach dem G. J. Marstaller im J. 1746 das Bildniss des Kaufmanns J. C. Cuno gestochen habe. Da wir dasselbe nicht gesehen haben, so können wir für die Richtigkeit nicht einstehen. Füssli (Neue Zusätze) meint, es sei dies der schwedische Maler Arenius (Arhenius).

W. Schmidt.

Artan. Louis Victor Antoine Artan, See- und Landschaftsmaler, geb. im Haag den 21. April 1837 von belgischen Eltern. Im Alter von 21 Jahren erklärte A., dessen Familie 1842 nach Belgien zurückgekommen war, Belgier zu bleiben; er ist desshalb unter die belgischen Künstler zu zählen.

Artan's erster Erfolg schreibt sich von 1864 her; er erhielt damals den ersten Preis in einem durch den Brüsseler Cercle artistique et littéraire veranstalteten Konkurs für seine Landschaft: die Ufer des Wayai. Im selben Jahre stellte er zu Lüttich einen Sonnenuntergang in der Umgegend von Spaa aus. Im folgenden Jahre wandte er sich fast ausschliesslich der Marinemalerei zu, zu der er 1866 und 67 die Motive den Küsten der Nordsee, besonders zu Heyst bei Ostende ent-

lehnte. Im J. 1868 besuchte er die Ufer des Kanals und malte u. A. die Falaises de Granville. Im J. 1869 malte er Ansichten von Blankenberge, Heyst und Havre, und machte eine Studienreise auf die englischen und französischen Inseln des Kanals. Auch Mondeffekte hat er veranschaulicht. Im Brüsseler Salon von 1869, wo er drei Bilder hatte, von denen eines durch Leopold II. angekauft wurde, erhielt er eine der für die Landschaftsmalerei ausgesetzten Medaillen. Artan gehört zu der neuen Schule der sogen. Realisten.

Von ihm radirt:

Wald-Inneres für: C. De Coster, La Légende d'Ulenspiegel. 1. Aufl. Mit der Inschr.: Plaintive biestelette que fais-tu là si tard. Imp. Delâtre, Paris. Louis Artan del. et aqua forti sculps. H. 240 mill., br. 162 mill.

I. Unvollendet; bloss die linke Seite ist im Umriss. Einzig.

II. Bloss geätzt vor den Nacharbeiten. Aeusserst selten.

III. Beschrieben.

IV. Die Inschrift geändert: Artan del. et sculps. J. Bouwens imp. Brux. Ulenspiegel et le chien blessé. Für die 2. Aufl. des Ulenspiegel.

s. Le Bibliophile belge. 1869. V. 15.

Alex. Pinchart.

Artangen. Artangen, »Bambocciaden-Maler und Radirer«, heisst es in Frenzel's von Fehlern wimmelndem Katalog Sternberg III. 4133; darin ist folgendes Bl. verzeichnet. Die Richtigkeit der Angabe müssen wir dahin gestellt sein lassen.

Nach ihm gestochen:

Bürger und Landleute sich vor einem Wirthshause erlustigend; in der Mitte ein Charlatan auf dem Theater. Unten bez. Artangen inv. Schooten fecit. 1757 (das Jahr fast unleserlich).

W. Schmidt.

Artari. Giuseppe Colombo Artari, Maler, Schüler Albertolli's, war um das J. 1837 Zeichenlehrer an der Architektur-Schule zu Moskau und erhielt 1852 von der St. Petersburger Akademie der Künste für die Zeichnung zu dem Plafond eines Jagdschlosses (Programmarbeit) den Titel eines Akademikers. A. war an der inneren Ausschmückung des im J. 1849 vollendeten neuen Kreml-Palastes in Moskau betheiligt. Von ihm stammt daselbst die Plafondmalerei im »Parade-Divan-Salon« so wie die Wandmalerei in den »eigenen Gemächern Ihrer Majestäten«.

s. Отчетъ, И. акад. худ. (Bericht d. K. Akad. d. K.) St. Pet. 1852. p. 5. — Агеевъ, Кр. указ. достопр. больш. Кремл. дв. (Agejew, Anzeigen der Merkw. d. gr. Kreml-Palastes) Mosk. 1865, pp. 24. 48. — Сборн. матер. д. ист. акад. х., ред. П. Петровъ (Mater. z. Gesch. d. Akad. d. K., red. von P. Petrow). St. P. 1865. II. 355. 362. III. 180.

Ed. Dobbert.

Artaria. Giovanni Battista Artaria, Stuckator, um 1660 zu Arogno bei Lugano geb. Durch seine Arbeiten erwarb er sich weithin Anerkennung. Was er im Verein mit Genone in Fulda und Rastatt ausführte, das hat Füssli vorzüglich schön gefunden. Seine Bildnisse, seine Allegorien und alle seine Dekorationen zeigten jene Art von Antike, wie eben die Zeit Louis' XIV. die Antike ansah. In diesem Sinn ist es auch zu verstehen, wenn bei ihm von der »edeln Zeichnung« gesprochen wird. Figuren und Ornamente waren von Artaria überall sehr geschickt mit der Architektur verbunden. Ueberdies hatte er den Ruhm, dem Stuck die Dauerhaftigkeit des Marmors verliehen zu haben.

Giuseppe Artaria, Sohn des Giov. Batt. Artaria und gleich diesem Stuckator, 1697 in Arogno geb. Die ersten Lehren erhielt er von seinem Vater, dann studirte er in Rom. In Deutschland, Holland und England fand er vielfache Thätigkeit. Auch an seinen Arbeiten wird der »antike Geschmack« gelobt, besonders aber an seinen Figuren die Leichtigkeit und der kunstvolle Wurf der Falten. Sie waren voll Leben, »sie schienen sich zu bewegen«. Füssli empfahl sie geradezu als Muster für die Nachahmung. Der Kurfürst von Köln zog Giuseppe Artaria unter vortheilhaften Bedingungen an seinen Hof, wo er dann 1769 gestorben ist.

s. Zani, Enciel. — Füssli, Künstlerlexikon.

Jansen.

Artaria. Carl Artaria, Sohn des Kunsthändlers Domenico, Chef der Kunsthandlung Artaria & Fontaine in Mannheim, radirte als Dilettant verschiedene Bll. nach W. Kobell und Boissieu. Er bediente sich eines aus C und A zusammengesetzten Monogramms und der Initialen CA.

1) Bauern bei einem einspännigen Karren. Nach Wilh. Kobell. Mit der Bezeichn. [Monogramm] 1811. gr. 4.

2) Zwei Reiter und ein Hund im Galopp nach rechts. Links unten im Schatten fast undeutlich die Buchstaben WK. (W. Kobell.) Rechts unten CA 1811. kl. qu. Fol.

3) Ein liegender und ein stehender Hund in einer Landschaft. Nach W. Kobell. qu. Fol.

4) Zwei Reiter und ein Mann zu Fuss setzen durch das Wasser. Nach einer Zeichnung von J. J. de Boissieu. 1815. Rund. 4.

s. Nagler, Monogr. I. No. 2179. 2189.

W. Schmidt.

Artaria. Claudio Artaria, Kupferstecher, geb. zu Blevio bei Como den 16. Febr. 1810, lernte daselbst unter Longhi und Anderloni die Stecherkunst. Er hat nur wenig gearbeitet, da er im J. 1842 den Grabstichel verliess und in Wien in die Kunsthandlung von Artaria eintrat, wo er im Febr. 1862 starb. Einen Namen machte er sich besonders durch den vortrefflichen Kupfer-

stich mit dem Erzherzog Rainer im J. 1838, der zugleich seine letzte Arbeit war.

1) Maria mit dem Kind und dem hl. Johannes. Transite ad me omnes. Eccl. Cap. 24. v. 26. B. Luini dip. In Lugano. qu. Fol.
   I. Probedruck. Das Christkind nur in Umrissen.
   II. Vor aller Schr.
   III. Nur mit den Künstlernamen.
   IV. Mit angelegter Schrift.
   V. Mit aller Schr.
2) Il Redentore. Christus zeigt seine Wundenmale. Nach Raf. Morghen's Kopie des Bildes von Carlo Dolci. 1832. kl. Fol.
   I. Vor aller Schr.
   II. Nur mit den Künstlernamen.
   III. Mit aller Schrift.
3) Leonardo da Vinci, Brustb. in Oval. Se ipse pinx. Origin. in der Tribüne von Florenz. 4.
   I. Vor der Schr.
   II. Mit der Adr. von Artaria.
   III. Mit der von Lüderitz.
4) Ranieri Arciduca d'Austria etc. G. G. Pagani dis. Claudio Artaria inc. in Brera 1838. Fol.
5) Kinderbüste. Nach Correggio. Fol. In Bardi's Galleria Pitti. S. Allegri No. 501.

s. Vallardi, Manuale del raccogl. e del negoz. di Stampe. Milano 1843. p. 339. — Le Blanc, Manuel.

Mittheil. der Familie Artaria.

J. Cavallucci u. W. Engelmann.

Rudolf Artaria, Bruder von Claudio, geb. zu Blevio 1812, trat 1829 in das Geschäft der Firma Artaria in Wien. Seit früher Jugend äusserte er eine besondere Vorliebe für Musik und bildende Kunst. Von seinen Arbeiten ist jedoch unter seinem Namen nichts in Handel gekommen. Er starb bereits 1836.

Von ihm radirt:

Römische Strasse bei Regenwetter; eine Frau und ein Knabe schreiten in der Mitte. F. Overbeck del. 1820. Mit dem Monogramm R. A. und 1834. qu. 4.

Nicht im Handel. Wurde von dem Kunsthändler A. Artaria als Erinnerungszeichen mehreren von Rudolf's persönlichen Freunden gegeben.

s. Nagler, Monogr. IV. No. 3537.

W. Schmidt.

Artaria. Matthias Artaria, Maler, geb. zu Mannheim den 19. Juni 1814. Zunächst zum Kaufmann bestimmt, bezog er erst in seinem 22. Lebensjahre die Akademie zu Düsseldorf. Was er so an strenger Schulbildung versäumte, wurde theilweise ersetzt durch den Umgang mit den bedeutenden Künstlern der Düsseldorfer Schule, namentlich durch den Einfluss des mit ihm nahe befreundeten Andreas Achenbach, so wie den mehrjährigen Verkehr mit dem akademischen Zeichner Wilhelm Trautschold.

Artaria's Feld ist das Sittenbild; er weiss mit Wahrheit das eigenthümliche Leben des Landvolks wiederzugeben, ohne je in das Gewöhnliche zu verfallen. Wiederholte Reisen nach Tirol führten ihn zu Darstellungen des häuslichen Lebens der dortigen Gebirgsbewohner, so wie von Szenen aus ihrem Heldenkampfe im J. 1809. Von den Bildern, welche dieser Zeit entstammen, nennen wir: Vertheidigung des Berges Isel durch Tiroler Schützen unter Anführung von Haspinger und Speckbacher (im Besitz des Kaisers Ferdinand von Oesterreich); Hochzeit im Zillerthal, mit Tanz (in Privatbesitz); Versehgang in einem tiroler Dorfe bei Fackelbeleuchtung (Eigenthum der Gräfin Waldner in Weinheim); Kirchgang in der Christnacht (in der neuen Pinakothek zu München); Blasender Postillon, umgeben von Tirolern und Ungarn (war im Besitz des Dr. Spicker in Berlin).

Im J. 1844 unternahm Artaria eine Reise nach Spanien, von wo er mit reichen Studien zurückkehrte. Von den Bildern, welche in Folge dieser Reise entstanden, seien erwähnt: Schloss Elche bei Alicante und Improvisator an einem Brunnen (beide Eigenthum der Frau Buhl in Deidesheim); Marktszene in Valencia (im Besitz des Herzogs von Hamilton in Schottland); Charfreitag, Spanierin mit ihren Kindern vor dem Kruzifix betend (Eigenthum der Freifrau von Hügel in Mergentheim); Fliehende Guerillas (war im Besitz der Lola Montez); Gitanos (spanische Zigeuner), bekannt durch den Kupferstich von Fr. Weber.

Auch ernstere, dem Mittelalter entnommene Darstellungen haben wir von Artaria, so: Gefangene Hugenotten, denen das Urtheil verlesen wird (in der fürstlich Fürstenberg'schen Galerie zu Donaueschingen); Ravaillac's Verhaftung nach der Ermordung Heinrich's IV. und Wachtstube im Innern eines Rathauses zur Zeit des 30jährigen Krieges (waren beide im Besitz der verstorbenen Großherzogin Sophie von Baden).

Unter den vielen anderen Bildern unseres Künstlers sind noch zu erwähnen: drei Zigeuner nach Lenau's Gedicht (war Eigenthum des verstorbenen Freiherrn von Hagedorn in Dessau); Das Mädchen von Saragossa und Marketenderin, sich und ihr Kind rettend bei dem Uebergange über die Beresina (beide in der Familie des Künstlers); Die frühere Fassade des Mannheimer Theaters (in der neuen Pinakothek zu München).

In Folge eines Augenleidens musste Artaria seit 1863 seiner künstlerischen Thätigkeit entsagen. Er lebt in Mannheim.

Artaria hat es in der Oelmalerei nicht zur Vollkommenheit gebracht, dagegen sind seine Zeichnungen sehr lebendig, voll unmittelbaren Lebens der Personen, die Gruppen voller Thätigkeit.

Nach Privatmittheilungen.

Nach ihm gestochen und lithographirt:

1) Gitanos, spanische Zigeuner. Gest. von F. Weber. gr. qu. Fol.
2) Johannes der Täufer als Kind. Ich bin die Stimme etc. Gest. von Dems. 4.
3) Szene aus dem Wanderleben in Italien. Nach

einem Aquarellgemälde lith. von J. Wölffle. Aus dem König Ludwigs-Album. I. gr. Fol.

4) Die Christmette im Zillerthale. Lith. von Dems. Neues Münchner Galleriewerk. qu. Fol.

W. Engelmann.

Artas. Artas, Glasarbeiter aus Sidon in Phönikien. Sein Name findet sich in griechischer, wie in lateinischer Schrift auf Henkeln von Glasgefässen, von denen eine nicht geringe Zahl in verschiedenen Sammlungen zerstreut sind. Ganze Gefässe haben sich nicht erhalten.

s. Brunn, Gesch. der griech. Künstler. II. 743.

Brunn.

Artaud. William Artaud, englischer Maler, erhielt im J. 1786 von der Londoner Akademie den ersten Preis in der Oelmalerei. In Archives de l'Art français II. 31 (Abecedario des Mariette) wird von einem W. Arlaud gesprochen, nach dem Bartolozzi das Bildniss des Kippis (s. unten) gest. habe; dies ist aber aus einer falschen Lesart entstanden. Nach William A. werden wol gestochen sein:

1) Fr. Bartolozzi, Kupferstecher, am Tische sitzend, Kniestück. Gest. von Pastorini und P. W. Tomkins. Publ. 1803. gr. Fol.
2) Andrew Kippis, Herausgeber der Biogr. Britann. W. Artaud pinx[t]. F. Bartolozzi sculp[t]. London. Publ. Oct[r]. 20[th]. 1792. Fol.
3) Sam. Parr, Rect. von Wadenhoe, mit der Hand auf dem Tisch. Gest. von Say. Fol.
4) Jos. Priestley, Philos. und Schriftsteller. Gest. von Holloway. Fol.
5) Gilbert Wakefield, Philol. und Schriftst., sitzend und schreibend. Gest. von Dunkarton. gr. Fol.
6) Rev. Edw. Willes. Gest. von Quilley. Fol.

s. Meusel, Miscellaneen. XXX. 359. — Füssli, Neue Zusätze.

W. Schmidt.

Auch folgende Stiche werden nach demselben ausgeführt sein.

7) Hagar and Ishmael (Genesis Ch. V. 17. 18). Gest. von W. Bromley. Aus Thomas Macklin's Bible. London 1800. Publ. 1794. gr. Fol.
8) Moses meeting his Wife and Sons. (Exod. XVIII. v. 5. 7.) Gest. von James Fittler. Aus Macklin's Bible. Publ. 1792. gr. Fol.
9) Belshazzars Feast (Daniel Ch. IV. v. 6). Gest. von P. Thomson. Aus Macklin's Bible. Publ. 1796. gr. Fol.
10) The Widows Mite (Luke Ch. 21. V. 1. 2. 3). Gest. von Delatre. Aus Macklin's Bible. Publ. 1794. gr. Fol.
11) The Woman accused of Adultery (John Ch. 8. V. 7). Gest. von P. Thomson. Aus Macklin's Bible. Publ. 1794. gr. Fol.
12) The Triumph of Mercy (Collin's Ode to Mercy). Gest. von Fr. Bartolozzi. Aus Macklin's Poets. Publ. 1794. gr. qu. Fol.
13) Titelbl. zu Vol. III. No. 198 des Spectator, Sharpe's Edition 1803. Gest. von J. Fittler. gr. 4.

G. W. Reid.

Artaud. Antoine François Marie Artaud, Maler und Schriftsteller, geb. zu Avignon 1767, † zu Orange 1838, Schüler von Saint. Er kam sehr jung nach Lyon und brachte daselbst den größten Theil seines Lebens zu. Ursprünglich Oberst-Lieutenant, später Direktor der Schule der schönen Künste in Lyon und Gründer des Museums daselbst und desjenigen der Antiken zu Lyon. Im Moniteur vom 3. Aug. 1813 heisst es von ihm, er sei ein ebenso bescheidener als unterrichteter Mann, der Gelehrsamkeit und Geschmack mit vieler Anmut der Sitten vereine, und namentlich in theoretischen sowol als praktischen Kenntnissen der Malerei, Kupferstecherei und noch anderer Zweige der bildenden Künste bewandert sei. Er selbst besass eine Sammlung von antiken Kunstsachen, besonders Vasen, welche an das Lyoner Museum kamen. Sein Bildniss, von ihm selbst im Alter von 30 J. gezeichnet, besitzt das Lyoner Museum, ein anderes Bildniss, im J. 1812 durch Jacomin von Lyon gemalt, befindet sich in der Galerie Vauclusienne des Museums von Avignon. Zu verschiedenen seiner Werke hat er selbst gezeichnet und gestochen; das Verzeichniss derselben findet sich in dem Universal Catalogue of Books on Art.

Er ist nicht zu verwechseln mit Alexis François Artaud de Montor, der ebenfalls über Kunst geschrieben hat.

s. Füssli, Neue Zusätze. — Bellier, Dict. — Universal Catalogue of Books on Art. 1870. I.

W. Schmidt.

Arteaga. Bartolome Arteaga, spanischer Kupferstecher zu Sevilla in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. Cean erwähnt folgende 2 Bll.:

1) Wappen des Herzogs von Olivarez an der Spitze des Buches: Panegirico de la Poesia, dem Herzog von Hernando de Vera gewidmet, um 1627 zu Montilla gedruckt.
2) Titelbl. zu einer Abhandlung über verschiedene Prozesse, an der Universität zu Sevilla eingereicht von dem Abte Gordillo. Cean sagt, dass es im Ganzen ziemlich gut gestochen sei.

s. Cean Bermudez, Dicc.

W. Schmidt.

Matias Arteaga y Alfaro, Maler und Radirer, Sohn Bartolome's und Bruder Francisco's, geb. zu Sevilla um 1630, † daselbst 1704. Schüler von Juan de Valdes Leal, strebte er doch nicht danach, diesen nachzuahmen; seine Vorliebe für die Perspektive liess ihn mit Vorzug Tempel, Paläste, Gärten und Ruinen malen, die er fast immer mit irgend einem Vorgange aus dem Leben Maria's staffirte. Seine Staffeleibilder waren zahlreich und gesucht; noch heutigen Tags bewahren die Privatsammlungen Sevilla's einige gute Proben. Das Museum daselbst besitzt einen hl. Michael, den Drachentödter, und zwei andere unbedeutende Kompositionen, betreffend Melchisedek und Achimelech. Cean bezeichnet als seine besten Werke die ehedem in der Kirche S. Pablo befindlichen Gemälde.

Hauptsächlich aber verdient A. als Radirer einen Ehrenplatz in der andalusischen Schule. Valdes Leal, selbst ein geschickter Stecher, liess

ihn unter seiner Leitung an den Platten des Werkes von de la Torre Farfan theilnehmen, wofür auch Francisco Arteaga thätig war. Die besten Künstler Sevilla's arbeiteten für das Werk, so dass es ein wahres künstlerisches Monument geworden ist. A. ist einer der seltenen spanischen Stecher, die Malereien ihrer Landsleute wiedergegeben haben, und zwar mit großem Talente. Seine schönsten Bll. sind nach Herrera el Mozo und Valdes Leal. Doch soll er auch verschiedene Andachtsbll. von geringem künstlerischem Werthe gearbeitet haben.

Arteaga wirkte bei der Errichtung der Sevillaner Zeichenschule im J. 1660 mit, er wurde Sekretär derselben im J. 1666 und 1669 Konsul.

P. Lefort.

Von ihm gestochen:

1) Der Triumph des hl. Sakraments. Nach Herrera's Bild in dem Dom von Sevilla.
2) Die Verzückung des hl. Franziskus. Desgl.
3) Der hl. Ildefons empfängt das Messgewand von der hl. Jungfrau. Nach Valdes Leal's Gemälde in der St. Jakobskapelle des Domes von Sevilla.
4) Hl. Dominikus in Soriano. Nach einer Zeichnung von Al. Cano.
5) Folge von 58 Vorwürfen aus dem Leben und den Wundern des hl. Juan de la Cruz. Vermutlich nach eigener Erfindung.
6) Bll. in: Fiestas de la S. Iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilia etc. Sevilla 1671 (1673), herausgegeben von Fernando de la Torre Farfan. Fol. Der Wichtigkeit wegen führen wir die Malerradirungen dieses Werkes auf:
   a) Titel. Glorifikation des hl. Königs Ferdinand III. mit allegor. Umgebungen, Bänder mit Schrift; unten die Stadt Sevilla. D. Fr. de Herrera ynv. Mathias Arteaga sculp. Fol.
   b) Bildniss Ferdinand's III. Magni Ferdinandi, veros in imagine vultus etc. Bartolome murillo pins. Mathias Arteaga sculp. et excud. 1672. Fol.
   c) Bildniss des Königs Karl II., Medaillon von Engeln getragen etc. Fr. de Herrera F. Fol. (Also nicht von Arteaga.)
   d) Ansicht des mit Bändern geschmückten Thurmes und der Kirche; oben Engel. Mathias Arteaga F. A. 1672. Fol.
   e) Ansicht derselben von der Abendseite. (Occidens.) Mathias Artiaga (sic) F. Fol.
   f) Ansicht von der Mittagsseite. (Meridies.) Mathias Arteaga F. Fol.
   g) Grundrisse und Durchschnitte derselben. Mathias Arteaga sculp. et xcud. (sic). Fol.
   h—l) Vier Bll., in jedem vier Sinnbilder mit Einfassungen. Nicht von Arteaga, sondern von Luc. de Baldes (Valdes) und Doña Luisa Morales. Fol.
   m—q) Fünf Bll., in jedem sechs Sinnbilder mit Einfassungen. Von Fr. Arteaga zum Theil nach Luc. de Baldes und Luisa Morales. 1672.
   r) Innere Ansicht der Kirche. Von Fr. Arteaga. gr. Fol.
   s) Andere Ansicht, besonders einer Kapelle derselben. Nach Juan de Baldes Leal von Fr. Arteaga. gr. Fol.
   t) Andere Kapelle derselben. Von M. Arteaga. gr. Fol.
   u) Andere Kapelle. Von M. Arteaga. gr. Fol.
   v) Reich geziertes Festgebäude; in der Luft schwebende Engel etc., welche Engel nach R. Weigel's Behauptung von einer anderen Hand und malerischer sind (Weigel sagt: wie von Murillo gezeichnet und von Guido Reni radirt, was unglaublich ist), als die Bll. des M. Arteaga. gr. qu. Fol.

s. Cean Bermudez, Dicc. — Catálogo de los cuadros y estatuas que ecsisten en la actualidad en el museo provincial de Sevilia. 1850. — Ottley, Notices. — Le Blanc, Manuel. — Defer, Catal. général. I. 1. — Weigel, Kunstlagerkatal. No. 15508. 15817—20. — Nagler, Monogr. I. No. 1214.

Mittheilungen von A. Pinchart.

W. Schmidt.

Francisco de Arteaga, Zeichner, Kupferstecher und Radirer, der andere Sohn Bartolome's, arbeitete zu Sevilla um 1671 und starb 1711.

Von ihm gestochen:

1) In den: Fiestas de la S. Iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla etc. (s. oben bei Matias Arteaga No. 6) folgende Bll.:
   Vier Bll., in jedem sechs Sinnbilder mit Einfassungen zum Theil nach Lucas Baldes und Luisa Morales. 1672. Fol.
   Innere Ansicht der reich ausgeschmückten Kirche. gr. Fol.
   Eine andere Ansicht, insbesondere einer Kapelle darin, nach Juan de Baldes (Valdes). gr. Fol.
2) Bll. für: Tratado de la Moneda Jaquesa, y de otras de oro, y plate del reyno de Aragon. Zaragoza 1681. 4.
3) Fassade der Universität von Huesca. Nach eigener Zeichnung.

s. Le Blanc, Manuel. — Cean Bermudez, Dicc.

P. Lefort und J. E. Wessely.

Arteaga. Juan de Alfaro findet sich öfter unter Arteaga verzeichnet, s. **Alfaro.**

Artemas. Artemas, angeblich Bildhauer. Seine Namensinschrift unter einem Relief ist keineswegs als die eines Künstlers bezeichnet; vgl. Hirschfeld, Tituli statuariorum. p. 143.

Brunn.

Artemidoros. Artemidoros, 1—2) Bildhauer, Vater oder Adoptivvater des Apollonios und Tauriskos aus Tralles, der beiden Meister des farnesischen Stieres: Plin. 36, 34. Von ihm verschieden ist ein Artemidoros, Sohn des Menodotos aus Tyros, der Künstler einer Ehrenstatue aus römischer Zeit, nach einer Inschrift aus Halikarnass: R. Rochette, Lettre à Mr. Schorn. p. 230; vgl. Brunn, Gesch. der griechischen Künstler. I. 471.

3) Maler einer Venus, auf welche Martial v.

40 ein Spottepigramm mit einer für uns nicht ganz klaren Pointe dichtete.

Brunn.

Artemjew. Prokofi (Procopius) Artemjew, russischer Kupferstecher des 18. Jahrh., geb. 1733, trat 1749 in die »Zeichenkammer« an der St. Petersburger Akademie der Wissenschaften, 1754 als Schüler in das Departement des Kupferstichs. Vom J. 1757 an besuchte er die Klasse von G. F. Schmidt; im J. 1761 stach er »aus dem Polybius«; 1766 eine der Platten in Folio für »Die Begräbnissfeierlichkeit der Kaiserin Elisabeth«, ein umfangreiches Werk, das Anton Radigues mit seinen Gehülfen unternommen, dann aber auf den Befehl der Regierung hatte einstellen müssen.

A. hat ferner gestochen:

Ihrer Majestät Palais in Peterhof »грид. И. Челнаковъ и П. Артемьевъ въ С. Пет. при Имп. акад.« (gest. von J. Tschelnakow und P. Artemjew in St. Petersb. an der Kais. Akademie), nach M. Machajew's Zeichnung, auf 2 Bll. H. 412 mill., Br. 1314.

s. Ровинскій, Русс. грав. (Rowinski, Die russ. Grav.). Moskau 1870. pp. 153. 253. 273.

Ed. Dobbert.

Artemjew. Michael Artemjew besass in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., eine »Graviren-Fabrik« in der Nähe Moskau's, in welcher eine Reihe von Bll. sowol geistlichen als weltlichen Inhaltes, meist in Schwarzkunst gestochen und gedruckt wurden. Auf jedem der aus dieser Anstalt hervorgegangenen Stiche die Unterschrift: »дѣлано в. мос. на фабр. М. А.« (gemacht in Mos. in der Fabr. von M. A.) oder auch »вырѣзано на фабр. М. Ар.« (geschnitten in der Fabr. von M. Ar.). Die Stiche stammen wahrscheinlich von J. Stenglin oder sind doch unter seiner Leitung entstanden.

s. Ровинскій, Русс. грав. (Rowinski, Die russ. Grav.). Moskau 1870. pp. 152. 341—343.

Ed. Dobbert.

Artemon. Artemon, 1) Maler, von Plinius 35, 139 unter denen angeführt, welche solchen ersten Ranges am nächsten stehen. Als seine Werke führt er an: »Eine Danae von Räubern angestaunt; Die Königin Stratonike; Herakles und Deianeira; als besonders berühmt aber die Bilder im Porticus der Octavia: Herakles, der vom Dorischen Berge Oeta der Sterblichkeit entkleidet nach dem Willen der Götter zum Himmel emporsteigt, und des Laomedon Geschichte mit Herakles und Poseidon«. Der Name der Stratonike weist auf Kleinasien als Heimat des Künstlers und auf die Zeit der Nachfolger Alexander's. Doch lässt sich nicht bestimmen, welche der verschiedenen Königinnen dieses Namens gemeint ist.

2) Bildhauer, der mit Pythodoros gemeinsam arbeitete. Werke von ihnen befanden sich in den Kaiserpalästen zu Rom: Plin. 36, 38. — Unsicher ist, ob derselbe Name in zwei fragmentirten attischen Inschriften zu ergänzen ist: Bull. dell' Inst. 1860. p. 51; Hirschfeld, Tituli statuar. p. 150.

Brunn.

Arter. Arter, Dilettant zu Zürich in der ersten Hälfte des 19. Jahrh., malte Landschaften, nach welchen Brodtmann lithogr. Bll. gegeben hat. Wahrscheinlich sind von und nach ihm die folgenden Bll.:

a) Von ihm radirt:

Alterthümer von Zürcih nach vorhandenen Ueberresten, geätzt von Arter zum Werke von Vögelin, Das alte Zürich im 15. Jahrh. Zürich. Fol.

b) Nach ihm gestochen:

Ansicht von Zürich mit 16 Randbildern. Gez. von Arter und in Aquat. gest. von Suter. Roy. qu. Fol.

s. Füssli, Neue Zusätze.

W. Schmidt.

Arthois. Es gibt drei Künstler dieses Namens, Jacques d'Arthois, Nicolas, sein Bruder, und Jean Baptiste d'Arthois, sein Sohn. Ihr wahrer Familienname ist Artois, den man verschiedentlich geschrieben findet (Artoys, Artoes, Arthois, Artoies, Artoos, Artoois, Oortoes etc.). In den Urkunden des Zivilregisters über die Familie findet er sich nicht mit der Partikel (d'Arthois); diese kommt bloss bei den Namen von Nicolas und Jacques vor, und begleitet auch den von Jean in dem Einschreiberegister der Malergilde. Diese Form wurde von Jacques zuerst angewendet, der immer mit einem d' zeichnete, und so seinen Namen auf den Bildern schrieb: J. d'Arthois, Jac. d'Arthois, Jacques d'Arthois, Jacobus d'Arthois.

Die drei Künstler sind geborene Brüsseler. Jacques und Nicolas sind Söhne von Henri A. und Jeanne Geerarts oder Geerems. Der erstere wurde getauft in der Kirche der hl. Gudula den 12. Okt. 1613, der zweite in derselben den 4. Mai 1617. Jacques zählte noch nicht 12 Jahre, als ihn seine Mutter, damals Witwe, zu Jan Mertens, einem sonst unbekannten Maler, in die Lehre that: im Gildeverzeichniss ist er unter dem 11. Jan. 1625 eingeschrieben. 21 Jahre waren damals zur Zulassung in die Gilde erforderlich; nichtsdestoweniger datirt seine Einschreibung schon vom 3. Mai 1634 (ontfangen als meester Jaques Artoys sone Hendricx, getraut, binnen geboren, en heeft geleert bey Jan Mertens). Er war damals schon verheiratet mit Maria Sammels, Samels oder Sambels, von der er mehrere Kinder empfing: Jacques, getauft den 11. Sept. 1634; Nicolas, den 6. Juli 1636; Jean Baptiste, den 5. Juni 1638, ferner zwei Mädchen; vielleicht finden sich auch noch andere in den Akten.

Jacques d'Arthois hatte wahrscheinlich keinen anderen Lehrer als Mertens, weil er sich bei der erwähnten Einschreibung noch als den Schüler desselben angegeben. Das Zunftbuch

verzeichnet, ausser seinem Bruder Nicolas und seinem Sohne Jean Baptiste, 6 Schüler von ihm: Jean de Sainneville, 1639; Cornelius van Empel oder van Impel, 1642; Johannes Cornelius de Ridder, 1645; Joh. Bapt. Fabri, 1646; Peter van Waetom, 1653 und Phil. van Dapels, 1654. Alle sind sonst unbekannt. Nicht unmöglich ist es, dass er noch andere Schüler gehabt; denn die bestunterrichteten Biographen lassen auch den Corn. Huysmans bei ihm lernen, und wir müssen bemerken, dass mit dem Schlusse 1654 das Register der Malerkorporation sehr schlecht geführt wird, und eine Menge Namen darin fehlen.

Nicolas wurde am 11. Nov. 1640 Meister, d. h. mehr als $6\frac{1}{2}$ Jahre nach Jacques, was mir anzuzeigen scheint, dass sein künstlerischer Beruf sich erst ziemlich spät entwickelt hat. Abraham van Avont, 1648, und Joos Dierickx, 1653, traten nach dem Gildebuch bei ihm als Schüler ein. Am 28. Nov. 1637 hatte er sich bereits mit Anna van Coninexloo, die aus einer Künstlerfamilie stammte, vermält.

Jean Baptiste ist als Meister unter dem 26. April 1657 verzeichnet (Jan d'Artois, schilder, Sone Sr. Jacques d'Artois). — Das ist Alles, was wir über die drei Künstler ausfindig machen konnten.

C. de Bie hat in seinem Gulden Kabinet über Jacques 72 Verse und sein Bildniss gebracht. Campo Weyerman allein hat einige biographische Details gegeben, die dann von Descamps wiederholt und etwas vervollständigt wurden. Hieraus sind alle anderen Lebensbeschreibungen entlehnt.

Die Bilder von Jacques sind offenbar mit ausserordentlicher Leichtigkeit gemalt; begreiflich darum, dass er während seiner langen Laufbahn eine beträchtliche Anzahl verfertigen konnte. Er war thätig zugleich für große Herren und einfache Privatleute, für weltliche Korporationen, für Klöster und Kirchen. Weyerman, der Brüssel am Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrh. besuchte, will von dem Künstler mehr als 100 Bilder von großer Ausdehnung, gut gezeichnet und gemalt, gesehen haben. Sein Talent verschaffte ihm Beliebtheit; bereits im J. 1648 stach W. Hollar nach ihm. Er liess sich gut bezahlen und verdiente viel Geld, aber er verschwendete es in toller Weise, weil er den Luxus liebte. Auch starb er arm, nach dem Berichte von Weyerman, der sicherlich diese Besonderheiten von den Zeitgenossen des Künstlers erfahren hatte. Wir wissen zudem durch eine von unserem Kollegen Galesloot entdeckte Akte, dass Arthois Schulden halber zu Brüssel vom 26. Okt. bis 2. Dez. 1658 in Haft sass, obschon er am 1. Okt. einen Sicherheitsbrief für 6 Monate gegen seine Gläubiger erhalten hatte. Der Prozess dauerte noch bis 1662. Unter den Aktenstücken, welche zum Erweis, dass Arthois genug verdiene, um seine Schulden bezahlen zu können, beigebracht wurden, befindet sich das Zeugniss von Balthazar de Robiano, Sekretär des Geheimen Raths, vom 6. Juli 1662, der erklärt, dem Maler nebst seinen Unkosten 24 Gulden täglich angeboten zu haben, ohne Hinzurechnung jedoch der Ausgaben für seine Malereien, unter der Bedingung, dass er für ihn ein ganzes Jahr arbeite. Auf der anderen Seite bezeugte der Prior der Karmeliter von Brüssel, dass der Künstler für sie 10 Tage lang an einem Bilde gearbeitet habe, wofür er aus Frömmigkeit blos 200 fl. nehmen wollte. Endlich versicherte der Prior von Rouge-Cloître (Rooden-Klooster) im Wald von Soigne schriftlich, dass Arthois 25 Tage lang im Kloster an der Ausführung einer hübschen Landschaft gearbeitet habe, wofür er ausser seiner und seines Dieners Verköstigung 900 rhein. Gulden erhalten.

Damals verlor Arthois einen seiner Söhne, der einfacher Bote von Brüssel nach Antwerpen war, und er bat den Marquis de Caracena, Generalstatthalter der Niederlande, um die Unterstützung seines Gesuches bei der Brüsseler Stadtverwaltung, dass ein anderes seiner Kinder den Verstorbenen ersetzen dürfe. Wir haben den Originalbrief des Statthalters, Enghien den 27. April 1662, im Rentamt von Brüssel aufgefunden.

Das Jahr seines Todes ist ungewiss. Man pflegt irrthümlich 1665 als solches anzugeben, was aber unserer Ansicht nach erst von dem leichtfertigen Pilkington (1770) herrührt. Bei de Bie, Sandrart und Houbraken findet sich eine Todesangabe nicht, und Campo Weyerman (1729) bemerkt, dass er das Jahr nicht in Erfahrung habe bringen können. Wir haben vergeblich die Urkunden der verschiedenen Brüsseler Pfarreien vom J. 1665 und später nachgesehen. Es erhellt jedoch aus einer Rechnung dieser Stadt vom Tage Johann's des Täufers 1683 bis zum selben Tage 1684, wovon A. Wauters uns in Kenntniss gesetzt, dass eine Summe von 60 fl. an Jacques d'Arthois als Rest des Preises für ein Bild gezahlt wurde, welches er für einen der Säle des Stadthauses gemalt hatte (Voldoeninghe van eene schilderye berustende in de schoon camer). Wir fanden ausserdem einen vor dem Notar C. F. Tribels vollzogenen Akt vom 1. April 1667, bez. Jacques d'Arthois, worin dieser die Vollmacht zu einem Prozesse gibt. Ebenso kommt in der Versteigerung der Gräfin von Albemarle (zu Amsterdam im J. 1744) ein Bild mit dem Datum 1678 vor, und endlich sieht man in dem Madrider Museum Ludwig XIV. zu Wagen, unter Begleitung eines zahlreichen Gefolges, in der Umgegend von Brüssel eine Rekognoszirung unternehmen — eine Thatsache, die vor dem J. 1673 nicht stattgefunden haben kann.

Seine Bilder pflegten von großen Verhältnissen und häufig mit einem biblischen Gegenstande staffirt zu sein; derartige Werke, die man historische Landschaften nennen kann, pflegten in Kirchen und Klöstern aufbewahrt zu werden. Seine

Stoffe entnahm er gewöhnlich dem ausgedehnten Wald von Soigne, der damals bis an die Thore Brüssel's reichte. Ausgezeichnete Maler, u. A. G. de Crayer, liessen sich von ihm die Landschaften in ihre Bilder malen; andererseits benützte A. zur Staffage seiner Werke ebenfalls tüchtige Künstler, wie D. Teniers sen. und jun., P. Bout, A. F. van der Meulen, T. Michau, J. van Cleef, G. Coques, H. de Clerck, M. van Helmont, A. Sallaert und viele Andere. Gegenstände aus der Bibel, Mythologie, aus dem gewöhnlichen Leben, Bauern, Jäger, Thiere u. s. w. malten sie ihm in seine Landschaften. Waagen sieht in Arthois den Nachahmer von L. de Vadder und bemerkt, dass der Werth der Bilder in Folge seiner ausserordentlichen Pinselfertigkeit, die ihn zu breiter und dekorativer Behandlung verführt habe, sehr ungleich sei. In der Klarheit der Färbung stehe er dem de Vadder um vieles nach, ja er habe im Ton öfter etwas Schweres und Dunkles. Energie und Kraft der Behandlung aber kann man ihm nicht absprechen; der allgewaltige Einfluss des Rubens wirkt bei ihm noch in voller Stärke nach.

Der Maler Mensaert veröffentlichte im J. 1763 eine werthvolle Beschreibung der Kunstwerke, welche damals in einer großen Zahl von Oertlichkeiten Belgiens vorhanden waren: die Mehrzahl der folgenden Angaben ist aus seinem Werke entnommen. Man sah in jener Zeit zu Brüssel mehrere schöne Historienlandschaften Arthois' — sie befinden sich noch daselbst — in der Kapelle des hl. Sakramentes der Kirche Notre-Dame de la Chapelle, und andere im Chor der hl. Jungfrau in der Kirche zur hl. Gudula. Eine Rechnung der Bruderschaft von U. L. Frau, welcher jene Kapelle gehörte, belehrt uns, dass der Maler im J. 1664 150 fl. für eines dieser Bilder empfing (Betaelt aen S[r]. Arthois, Schilder, voor eene schilderye ten dienste van O.-L.-V. capelle de somme van 150 guldens). Ferner waren zwei Gemälde in der Kirche du Grand-Béguinage (das eine jetzt im Brüsseler Museum), und ein anderes in der Augustinerkirche daselbst. Die Kirche der Nonnen von Leliendael bei Mecheln besass ebenfalls eines. Vier große Stücke, Ansichten der Klosterbesitzungen, schmückten das Refektorium der Abtei Rouge-Cloître. Eines derselben kam in dem Verzeichnisse der 1785 verkauften und aus dem Besitze der religiösen durch Joseph II. aufgehobenen Körperschaften stammenden Gemälde vor. Aus dem Verzeichniss anderer, im J. 1779 in Folge der Unterdrückung der Jesuiten, abgehaltenen Auktionen erfährt man, dass es mehr als 12 Werke Arthois' in verschiedenen Kollegien des Ordens gab. In der Kapelle zur hl. Anna der St. Nikolauskirche zu Gent sieht man noch die zwei Landschaften, geschmückt mit Szenen aus dem Leben der hl. Anna, von Jan van Cleef staffirt, die von beiden Künstlern für jene Stelle gemalt waren. Die Kirche U. L. Frau ebendaselbst hat eines der historischen Gemälde Arthois' geerbt, welches sich sonst im Refektorium der ehemaligen Abtei St. Pierre du Mont-Blandin befand. Für dasselbe Lokal des Alexianerklosters zu Gent malte er 6 oder 8 große Landschaften, die wie so viele andere eben aufgezählte verschollen sind. Dagegen soll der Konvent der regulirten Augustinerinnen zu Brügge noch heute ein Werk unseres Künstlers mit Figuren von A. Sallaert bewahren. Ebenso sieht man Schöpfungen seines Pinsels in den Klöstern des bischöflichen Seminars und im Museum des Johannesspitals derselben Stadt. Man misst unserem Maler den landschaftlichen Hintergrund eines Bildes der Kirche von Anderlecht, unweit Brüssel, bei, das, von de Crayer gemalt, den hl. Guido im Gebete darstellt. Falls die Thatsache auf Wahrheit beruht, so wäre es das älteste Beispiel seiner Thätigkeit, denn die Jahresrechnung von 1633—34 beweist, dass die Tafel damals ausgeführt und dem Maler de Crayer mit 300 fl. nach der Schätzung des Architekten Francquart bezahlt wurde. Eine andere Schöpfung de Crayer's. Bekehrung Pauli, mit Landschaft von J. d'A., zierte ehedem die Kirche der Nonnen vom hl. Petrus zu Brüssel.

Das Inventar der Gemälde, welche 1749 das Schloss Tervueren, die Sommerresidenz des Generalstatthalters, schmückten, erwähnt kein Werk von Arthois; jedoch finden sich im Auktionsverzeichniss des Prinzen Karl von Lothringen (1781) zwei Landschaften von ihm mit Figuren von Michau. Descamps versichert, dass seiner Zeit (1753) der Prinz 19 besass. Der Katalog übrigens verzeichnet nicht die Namen der Meister aller Bilder, die das Kabinet des Prinzen ausmachten. Sieben oder acht bloss sind in der Sammlung Hoet und Terwesten aufgeführt. Aus dem anonym erschienenen Buche des Ritters de Burtin ersehen wir, dass in Belgien in den Jahren 1773—1803 44 unter den Hammer gekommen sind. Eines derselben, mit Figuren von G. Coques, wurde im J. 1779 um die dazumal sehr beträchtliche Summe von 800 fl. verkauft. Ein Genter Sammler, T. Loridon de Ghellinck, hatte 5 Bilder von Arthois im Kataloge seines Kabinets, den er 1787 drucken liess. G. F. J. Verhulst, dessen kostbare Sammlung im J. 1779 zum Verkauf angeboten war, besass eine prächtige Landschaft, worin der jüngere D. Teniers sich selbst mit anderen Figuren dargestellt hatte. Endlich zitirt Defer 9 Gemälde, die unter Arthois' Namen in den öffentlichen Versteigerungen Frankreich's von 1737 an bis 1865 vorgekommen sind. Uebrigens wird man von allen diesen Ziffern etwas abzuziehen haben, da gewiss manches nicht von A. herrührende Werk unter seinem Namen aufgeführt wurde.

Zu unsern Tagen sind die Bilder des Künstlers in der That unzählbar, und man findet deren eine Menge in den Museen und Privatsammlungen. Es genügt, dass eine Landschaft des 17. Jahrh.

große Bäume darstellt, einen Hohlweg in einem Forst, eine malerische und ungekünstelte Lage, halb bewaldet, halb bergig, eine Lichtung in einem Gehölze, ein Gewässer oder ein sandiges Terrain im Vordergrund, einen blauen oder leicht bewölkten Himmel, einen lichtvollen Horizont, einige gut gemalte Figuren und dabei einen breiten Vortrag und stark ausgesprochene Töne hat, um das Werk sofort dem Brüsseler Meister zuzuschreiben. Es ist nicht zweifelhaft, dass zu seinen Lebzeiten und bei seinem Erfolg sich viele Nachahmer gebildet, die sich gehütet haben, ihre Werke zu bezeichnen. Vermutlich muss man zu diesen seinen Bruder und seinen Sohn rechnen, deren Malereien mit den seinigen wol zusammengeworfen werden.

Eine Durchsicht der europäischen Galerien ergibt folgende Zusammenstellung:

In Belgien befinden sich 5 Bilder (3 davon bezeichnet) im Brüsseler Museum, ohne Hinzurechnung der Landschaft eines großen Gemäldes von G. de Crayer, worauf der hl. Hubertus vor dem wunderbaren Hirsche kniet. Denselben Vorwurf, ebenfalls von beiden Künstlern, trifft man in der St. Jakobskirche zu Löwen; doch bestreitet ein Lokalforscher diese Angabe und hält die Landschaft von L. de Vadder. Ein anderes — bezeichnetes — Bild von J. d'A. sieht man im Museum von Brügge. Darf man dem (übrigens erbärmlichen) Kataloge trauen, so besässe das kleine Museum von Tournai 6 Schöpfungen seiner Palette, die uns aber alle ziemlich zweifelhaft dünken.

Die Kataloge der französischen Museen, nämlich der von Besançon, Bordeaux, Caen, Dijon, Douai, Lille, Orleans, Valenciennes, erwähnen 10 Bilder des Malers. Die zu Bordeaux stammen aus der Sammlung des Marquis de la Caze. Auf einem der Gemälde zu Lille liest man: Jacobus d'Arthois. Das zu Orleans darf man ohne weiteres aus der Liste streichen, denn es ist bezeichnet J. V. A., was niemals das Monogramm des Künstlers gewesen.

In den deutschen Galerien werden dem Maler zu Augsburg, Darmstadt, Dresden, Frankfurt, Gotha, München, Schleißheim u. s. w. gegen 15 Werke zugeschrieben.

In Oesterreich sind 4 Bilder in den Sammlungen des k. k. Belvedere und der Kunstakademie. Eines derselben (im Belvedere) trägt die Aufschrift: Jacques d'Arthois; seine Verhältnisse und die seines Gegenstückes sind kolossal. Nach den Darstellungen aus dem Leben der hh. Franz von Borgia und Stanislaus Kostka, die sich auf ihnen befinden, könnten sie ursprünglich für eine Jesuiten-Kirche oder -Kollegium in Belgien angefertigt worden sein. Ebenso kommt Arthois in den Wiener Sammlungen Liechtenstein, Czernin und Schönborn vor. Das Bild der letzteren trägt die Bezeichnung des Künstlers; und Waagen versichert, dass es eines der schönsten sei, das er von dem Meister kenne.

In den Museen zu Stockholm und Christiansborg ist je ein Gemälde dem Arthois beigelegt, jedoch ist die Richtigkeit dieser Benennung zweifelhaft.

Madrazo verzeichnet in seinem Katalog der Madrider k. Galerie 9 Werke unseres Künstlers; Lavice hat diese Zahl in seinem Buche über Spanien auf 14 erhöht. Die Mehrzahl derselben gehört sicher unserem Meister an.

In den Privatsammlungen England's verzeichnet Waagen gegen 12, welche Sir Humphrey von Trafford, Lord Caldon, Graf de Wemyss, Herzog von Bridgewater etc. besitzen. In den öffentlichen Galerien selbst ist keines vorhanden.

Auf der Versteigerung Chapuis zu Brüssel, 1865, befand sich eine sehr schöne Landschaft von unserem Künstler, mit Figuren von D. Teniers d. J., bez.: J. d'Arthois.

Auch Zeichnungen hat er hinterlassen, zum Theil in chinesischer Tusche, zum Theil in Tusche und Indigo, wieder andere in Gouache. Der Katalog Paignon-Dijonval (1810) beschreibt 4 davon.

Handschriftliche Quellen: in den verschiedenen Archiven zu Brüssel.

s. ausser den schon im Texte angeführten Werken von De Bie, Houbraken, Weyerman, Descamps (Vie des peintres II. 213 u. Voyage pittoresque. 1769. pp. 46. 57. 77. 94. 130. 227. 228), Sandrart, Hoet u. Pilkington noch: Mensaert, Le Peintre amateur et curieux. I. 44. 53. 74. 102. 104. 156. 160. 179. 274. — Catalogue des effets précieux de feu S. A. R. le duc Charles de Lorraine. pp. 108. 110. — Catalogue d'une collection de tableaux de plusieurs grands maitres etc. 1785. No. 170. 195. 497. 3213. — (de Burtin), Catalogue de tableaux vendus à Bruxelles depuis l'année 1773. — Benard, Cabinet de Paignon-Dijonval. — A. Wauters, Histoire de Bruxelles. III. 270. 456 etc. und Histoire des environs de Bruxelles. I. 67. III. 357. — Van Even, Louvain monumental. p. 220. — Kervyn de Volkaersbeke, Les Eglises de Gand. II. 171. 241. 249. — Waagen, Handbuch der niederl. Malerei. II. 73. — Derselbe, Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien, passim. — Ders., Treasures of Art in Great Britain, passim. — Weale, Bruges et ses environs, Ausg. von 1864. pp. 126. 133. 135 und Belgium. pp 58. 70. 194. 284. — Nagler, Monogr. III. p. 882. — Defer, Catalogue général. I. 130. — Ausserdem noch die verschiedenen Galeriekataloge.

Alex. Pinchart.

Bildniss des Künstlers, Halbfig., mit Einer demonstrirenden Hand. Joan. Meyßens pinxit et excud. Petr. de Jode sculpsit. gr. 8. In C. de Bie's Gulden Kabinet.

Nach ihm gestochen:

1) Die beiden Bauernhäuser auf dem Hügel. Jacques van Artois pinxit, W. Hollar fecit, 1651. gr. qu. 4. Parthey, Wenzel Hollar, No. 1205.

2) Der Schäfer im Walde. P. (sic) van Artois pinxit. WHollar fecit, 1649. gr. qu. 4. P. 1206.
3) Der Mann und die Frau am Waldrande. J. van Artois pinxit. W: Hollar fecit, 1649. gr. qu. 4. P. 1207.
4) Der kleine Wasserfall. Jacques van Artois pinxit. W: Hollar fecit 1648, Antuerpiae. gr. qu. 4. P. 1208.
5) Die Reiherjagd. J. van Artois pinxit. W: Hollar fecit, 1649. gr. qu. 4. P. 1209.
6) Die vier Wanderer am Wasser. J. v. Artois p. W. Hollar fecit. gr. qu. 4. P. 1210.
7) Der Bettler. Jac: van Artois pinx. W. Hollar fecit, 1649. gr. qu. 4. P. 1211.
8) Die zwei Wanderer. J. van Artois inu: W. Hollar fecit, 1652. gr. qu. 4. P. 1212.
9) Der Schweine- und der Rinderhirt. W. Hollar fecit. P. van Avont excud. Cum priuilegio. gr. qu. 4. P. 1213.
Wie Vertue angibt, nach P. van Avont, was jedoch wenig glaublich. Das Format stimmt mit dem der vorigen, und so kann auch dies Bl. nach Arthois sein. Es ist wol das von Heineken (Dict.) bei Arthois unter No. 9 aufgeführte.
10) Waldlandschaft mit der Vision des hl. Franz Borgia und seiner Gefährten. Nach dem Bilde des Belvedere in Wien gest. von K. Ponheimer. gr. qu. Fol.
11) Landschaft. Gest. von J. Axmann. qu. Fol.
12) Ein Milchmädchen am Waldeingange mit einer durch's Wasser gehenden Herde. M. G. Eichler sculpsit. Nach dem Bilde der Galerie zu Augsburg. gr. qu. Fol.
13) Waldlandschaft mit einem Karren im Holweg. M. G. Eichler sculpsit. Nach dem Bilde der Galerie zu Augsburg. gr. qu. Fol.
14) Waldlandschaft mit Reisenden im Holweg. Galerie Esterhazy. Gest. von Fr. Loos 1820. gr. qu. Fol.
15) Hügelige Landschaft mit einer großen Buche auf dem Hügel. Gest. von Fr. Loos 1819 nach dem Bilde beim Grafen Lamberg, jetzt in der Akademie zu Wien. gr. qu. Fol.
16) Hügelige Landschaft; ein Hirt treibt Kühe zur Tränke. Gest. von Fr. Loos 1821 nach dem Bilde bei Lamberg, jetzt in der Akademie. gr. qu. Fol.
17) la Diligence. J. v. Artois p. Wilhelm Kobell a f. qu. 12.
18—21) 4 Bll. Landschaften. R. G. fecit. kl. Fol. (Catal. Birkenstock.)
22) Zug Ludwig's XIV. in's Feld. Photogr. nach dem Original im Madrider Museum von J. Laurent. qu. Fol.

W. Schmidt.

Artiga. Francisco Artiga, spanischer Maler, Stecher und Architekt, geb. zu Huesca um 1650, † daselbst 1711. Seine Malerthätigkeit scheint sich auf einige dilettantische Versuche beschränkt zu haben: nach Cean Bermudez malte er Sibyllen, eine Empfängniss Mariä und einige Architekturbilder von großer Genauigkeit. Als Architekt zeichnete er die Pläne der Universität Huesca, die gänzlich unter seiner Oberleitung erbaut wurde. Zugleich radirte er nach seinem ursprünglichen Plan die Hauptfassade dieses Gebäudes. Auch die Stiche in dem Werke Lastanosa's, *Tratado de la moneda Jaquesa*, Huesca 1681, rühren von ihm her. Als Schriftsteller war er ebenfalls thätig. Ein Manuskript gebliebenes Werk, das vortreffliche Zeichnungen von seiner Hand enthält, führt den Titel: Fortificacion elemental; ein anderes behandelt Gegenstände der Mathematik, in der Artiga sehr bewandert war, und die er lange Zeit auf der Universität zu Huesca lehrte.

s. Cean Bermudez, Dicc.

Lefort.

Artigues. Jusepe Artigues leitete den Bau der Kirche zu Chelva in Valencia von 1657 bis 1659. In dieser Zeit wurde der Bau des Chors (Sagrario), des Thurms und der Sakristei vollendet.

s. Llaguno y Amirola, Noticias. IV. 44.

U.

Artizzoni. Francesco Artizzoni, Maler von Ferrara in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. Von ihm befindet sich ein hl. Joseph de Copertino auf dem Altar der Fioravanti in der Kirche der Minoriten Konventualen zu Pistoja.

s. Tolomei, Guida di Pistoja. 1821. pp. 136. 219.

Alex. Pinchart.

Artlett. R. A. Artlett, moderner englischer Stahl- und Kupferstecher, lieferte eine große Anzahl Werke, besonders für das Art-Journal.

I. Figürliche Darstellungen und Bildnisse.

1) France. Bauernmädchen und Kind an der Quelle. J. Jenkins p. gr. Fol.
2) England. Mädchen, ein schlafendes Kind betrachtend. Nach Dems. gr. Fol.
3) Faith. La Foi. Nach E. D. Palmer. Paris, Delarue. Fol.
4) Boulogne in 1805 and 1855, a pair. Nach Absolon. gr. Fol.
5) Lord Francis Ashburton. Nach Lawrence. 4.
6) Maria, Marchioness of Ailesbury. Nach Rostock. 4.
7) Lady Agnes Butler, Gattin des Lieut. Col. B. v. Pelynt. Nach J. Healey. 4.
8) John Singleton Copley, Baron Lyndhurst. Nach Chalon. 4.
9) Graf R. W. P. Curzon-Howe, geb. 1796. Nach G. Ward. 4.
10) Georg Fitzclarence, Graf v. Munster, Sohn Wilhelm's IV. Nach Philipps. 4.
11) Mrs. Gladstone. Nach W. Say. 1868.
12) The Rt. Hon. Henry Goulburn. Nach Richmond. qu. Fol.
13) Henrietta Frances Gräfin De Grey, Gemalin des Earl Th. Ph. de Grey. Nach Chalon. 4.
14) George Macdonald. Nach George Reid. London 1869. Fol.
15) Henry Melville, Kaplan des Tower. Nach Rand. 4.
16) Caroline, Gräfin von Mount Edgcumbe. Nach Thorburn. 4.
17) Sir James Emerson Tennent. Nach Richmond. 4.
18) Lady Clementina Villiers. Nach F. Winterhalter. London 1858.

II. Statuen, Büsten, Basreliefs etc.

19) Sir J. C. Napier. Statue. Nach G. G. Adams. Fol. Art-Journal 1858.
20) The fawn. Nacktes Mädchen mit Rehen. Statue von C. B. Birch. Fol. Art-Journal 1869.
21) The Virgin Mother. Gruppe von Carrier-Belleuse. Fol. Art-Journal 1869.
22) Play, Mutter mit dem Kinde spielend. Gruppe nach J. D. Crittenden. Fol. Art-Journal 1869.
23) The late Earl of Belfast. 1855. Statue von P. Mac Dowell. Fol. Art-Journal 1856.
24) Reading. Nach Dems. Fol. Art-Journal 1860.
25) Her Majesty the Queen (Victoria). Büste von J. Durham. Fol. Art-Journal 1857.
26) Perdita and Florizel. Gruppe von Dems. Fol. Art-Journal 1870.
27) The angel of light. Basrelief zu einem Grabmonument von J. Edwards. F. Roffe del. Fol. Art-Journal 1870.
28) The last dream. Basrelief von Dems. Fol. Art-Journal 1858.
29) Religion consoling Justice. Basrelief für ein Monument des Sir John Bern. Bosanquet von Dems. F. Roffe del. Fol. Art-Journal 1856.
30) The spirit of love and truth. Basrel. von Dems. qu. Fol. Art-Journal 1867.
31) A Vision. Basrel. für ein Monument von Dems. Rund. Fol. Art-Journal 1864.
32) Religion. Statue von Dems. Fol. Art-Journal 1866.
33) Viscount Hardinge, Reiterstatue von J. H. Foley. Fol. Art-Journal 1859.
34) The tomb revisited; drei Frauen am Sarkophag. Gruppe von Dems. Fol. Art-Journal 1859.
35) The mother. Gruppe von Dems. qu. Fol. Art-Journal 1852.
36) Innocence. Statue von Dems. Fol.
37) The Muse of Painting. Statue von Dems. Fol. Art-Journal 1866.
38) Monument of Major-General Robert Bruce. Nach Dems. qu. Fol. Art-Journal 1866.
39) The Leopard-hunter. Statue von Jerichau. Fol. Art-Journal 1870.
40) The day-dream. Statue von P. Mac Dowell. Fol. Art-Journal 1855.
41) The veiled Vestal. Statue von R. Monti (im Besitz des H. von Devonshire). Fol. Art-Journal 1853.
42) The angels. Statue von M. Noble. Fol. Art-Journal 1861.
43) Love — the ruler. Basrelief von Rietschel (im Besitz des E. M. Ward). Fol. Art-Journal 1869.
44) Innocence — the dove. Statue von B. E. Spence. Fol. Art-Journal 1853.
45) The angel's whisper. Marmorgruppe von Dems. (im Besitze des J. Smith in Liverpool). Fol. Art-Journal 1863.
46) Flora, Statue von Tenerani (im kgl. Besitz). Fol. Art-Journal 1857.
47) Boadicea, Gruppe von J. Thomas. Fol. Art-Journal 1857.
48) The Cradle; ein Kind in einer Muschel sitzend. Statue von Thornycroft. Fol. Art-Journal 1860.
49) The temptation; Eva und die Schlange. Statue von Van de Venne. Fol. Art-Journal 1855.
50) Allan Cunningham's Monument. Basrelief von M. L. Watson. Fol. Art-Journal 1869.
51) Hero, Statue von J. Durham. Fol. Art-Journal 1871.
52) Asia. Gruppe von J. H. Foley (the Albert Memorial, Hyde-Park). Fol. Art-J. 1871.
53) The angel of the Sepulture. Statue von E. E. Palmer. (Albany-New-York.) Fol. Art-J. 1871.
54) Amy and her fawn. Statue von M. Noble. Fol. Art-J. 1872.
55) Peri and child. Gruppe von C. F. Fuller. gr. Fol. Art-J. 1872.
56) The Spirit of faith. Grabmonument von M. Noble. Fol. Art-J. 1872.
57) A Dip in the Sea. Gruppe von J. Durham. Fol. Art-J. 1872.

J. E. Wessely u. W. Engelmann.

Artois. Jacob van Artois, s. Jacques **d'Arthois.**

Artorius. M. Artorius Primus, Architekt des größeren Theaters zu Pompei, etwa in der Zeit des Augustus, nach der noch erhaltenen Inschrift: Mommsen, Inscript. Neapol. No. 2238.

Brunn.

Artos Tizon. Artos Tizon, spanischer Maler, geb. zu Murcia. Nach Ausweis einer Urkunde vom 1. Jan. 1581 verpflichtete er sich, für die Kapelle der Lozanos in der Pfarrkirche von Jumilla ein Altarbild zu malen, dessen Hauptvorwurf das Martyrium der hl. Katharina bilden sollte, dabei noch einige andere Kompositionen, deren Entwürfe der Maler vorlegte.

P. Lefort.

Arts. Hendrik Arts, niederländischer Architekturmaler im ersten Drittel des 17. Jahrh., vielleicht zu Amsterdam, wo Londerseel (s. unten) sich aufhielt. Nagler spricht von ihm doppelt, unter H. Aertsens und unter H. Arts, und gibt an, er sei 1630 Mitglied der Bruderschaft des hl. Lukas zu Antwerpen gewesen. Allerdings findet sich ein Hendrik Aertsen als Dekan derselben im J. 1631/32, und ein anderer Hendrik Artsen tritt 1640/41 in dieselbe ein; beide aber sind als Buchhändler bezeichnet. Es ist nicht glaublich, dass einer von diesen der Künstler gewesen sein soll, nach dem die folgenden Bll. gestochen wurden.

1) Das Innere einer reichen gothischen Kirche. Vorn der betende Papst, hinten rechts Prozession, wobei der Papst das Sanctissimum trägt. Henderick Arts Inuentor. Joannes Londerseel Scultor. Mit den Versen:

In Lateranensi Romanus Episcopus æde,
Supplicat hinc Triadi, mista operante Sacris:
Inde sacrosancti sub imagine Panis Jesum
Gestat adorandum Num sibi Papa Deus?

gr. qu. Fol.

Kramm erwähnt, dass das Bl. bei Cl. Jansz. Visscher zu Amsterdam erschienen sei. Auf unserem Explr. stand diese Adr. nicht.

Die Kirche ist übrigens nicht San Giovanni im Lateran, wie angenommen wird, und wie man nach den untenstehenden Versen auch glauben müsste. Erwähnung verdient, dass ein d. d.

Blieck 1651 bezeichnetes Oelbild der Augsburger Galerie denselben Prospekt darstellt, doch mit anderer Staffage.

Die Jahreszahl 1539, womit nach Füssli das Bl. bezeichnet sein soll, habe ich nicht gefunden, dagegen kann man die letzten Zeichen auf der linken Seite des Leichensteins zur Linken als 160 (die letzte Zahl undeutlich) lesen. Auf dem Leichensteine rechts vom Taufbecken ist anscheinend 1510 zu erkennen, gegen oben rechts; doch sind alle diese Jahreszahlen keineswegs gewiss und beziehen sich natürlich nicht auf die Vollendung des Blattes, sondern auf die Verstorbenen, die hier bestattet sind.

Notizen von Alex. Pinchart.

W. Schmidt.

Artsen, s. **Aertsen.**

Artsens. Isabella Artsens, schlechte Kupferstecherin zu Antwerpen um die Mitte des 18. Jahrh. Le Blanc (Manuel) führt sie unter Aerts auf.

Ein brennendes Herz, von den Leidenswerkzeugen Christi etc. umgeben. Verzierung zu einem Ablassbrief von 1752. Bez.: Isabella Artsens. Roy. Fol.

Alex. Pinchart.

Artuinus. Meister Artuinus, Maler aus Frankreich, erhielt 1391 einen S. Christophorus mit 4 Lire bezahlt, den er zu Pisa über der Treppe des Hauses der Dombauverwaltung gemalt hatte.

Urkunde bei Ciampi, Notizie etc. p. 118.

U.

Artusi. Giovanni Artusi da Piscina, genannt il Piscina, goss nach dem Modell Bernini's die Cathedra des hl. Pietro mit den vier überlebensgroßen Gestalten der lateinischen Kirchenlehrer für S. Peter in Rom. Für S. Luca e Martino machte er den Guss des imposanten Bronzealtars, für den Pietro da Cortona die Zeichnung und Modelle lieferte und ausserdem die Kosten der Ausführung trug.

s. Titi, Descrizione — in Roma. pp. 15 und 201.

Jansen

Artusi. Niccolò Artusi, Bildhauer am Ende des 17. Jahrh., führte eine der unzähligen Statuen aus, welche das Aeussere des obern Theils der Peterskirche in Rom schmücken.

s. Titi, Descrizione delle pitture etc. in Roma. Ausg. von 1763 p. 450.

Alex. Pinchart.

Artusi. Domenico Artusi, Maler von Parma in der 2. Hälfte des 18. Jahrh., ward um 1798 beauftragt, die Kapelle U. L. Frau von Caravaggio in der Kirche San Vitale zu Parma mit Malereien auszuschmücken.

s. Donati, Nuova descrizione della città di Parma. 1821. p. 86.

Alex. Pinchart.

Artvelt. Andries van Artvelt (nicht Ertvelt), Seemaler, getauft zu Antwerpen den 25. März 1590. Die Antwerpener Liggeren lassen ihn im Gildejahr 1609/10 als freien Meister in die Innung eintreten, während sie über seinen Eintritt als Lehrling schweigen. Man kennt von ihm vier Schüler: 1) Willem van Overdyck, eingeschrieben den 16. April 1617. 2) Willem van de Meuter oder van de Muyter eingeschrieben 1622/23; wurde Freimeister 1630/31. 3) Gaspar van Eyck, eingeschrieben 4. Sept. 1625; Freimeister 1632/33. 4) Muss man nach Aug. Jal noch hinzurechnen Matthys van Plattenberg, der in Paris den Namen Plate-Montagne annahm, und gleich G. van Eyck ein geschickter Marinemaler wurde. Am 28. Nov. 1615 verheiratete sich A. mit Katharina de Vlieger, aus welcher Ehe 2 Kinder entsprangen: Simon Petrus, getauft 17. Okt. 1619, und Katharina, getauft 26. Nov. 1623. Die Gattin des Künstlers starb zwischen dem 17. Sept. 1626 und Sept. 1627, da sich dazwischen ihre Todtenschuld in den Liggeren verzeichnet findet.

Soprani nennt einen »holländischen« Maler Alfelt, der sehr geschickt in Landschaften und Marinen gewesen sei. Dieser habe in Genua die Bekanntschaft des dort ansässigen Cornelis de Wael gemacht, der ihn aufgenommen und ihm mehrere Werke zu malen verschafft habe, die dann Beifall fanden. Mariette hält diesen Alfelt ohne Weiteres für Artvelt, was in der That viel für sich hat. Seinen Aufenthalt in Genua dürfen wir nicht vor 1615 setzen. Denn Cornelis de Wael, geb. 1592, war zu jener Zeit erst 23 Jahre alt, und es ist kaum zu glauben, dass er früher schon unserem Künstler hätte Bestellungen verschaffen können. Wir möchten eher glauben, dass jene Reise erst nach dem Tode der Katharina de Vlieger fällt.

Sicher aber war Artvelt im J. 1630 wieder in Antwerpen, da er damals dort mit Susanna April in wilder Ehe lebte. Zwei Kinder, Susanna, getauft den 13. März 1631 und gehoben von dem früheren Schüler A.'s W. van de Meuter oder Muyter, und Anna Maria, getauft den 29. Juni 1632, gingen aus ihr hervor. Den 3. Okt. 1633 heiratete der Künstler Elisabeth Boots, wahrscheinlich die Tochter des Malers Jan Boots, der am 14. Aug. 1625 Meister der Gilde wurde, und im J. 1641/42 dem bekannten P. Gysels seine Werkstätte öffnete. Bereits am 11. Febr. 1634 wurde das einzige Kind dieser Ehe, Johannes Baptista, getauft.

Im J. 1642/43 bezog die Gilde eine Summe von 6 Gulden für die Abschätzung eines Bildes Artvelt's durch die Dekane.

Am 23. Juni 1619 miethete A. auf zwei Jahre für die damals beträchtliche Summe von 240 fl. ein Haus mit Thorweg und Garten, am »Oever« (Ufer) gelegen. Die Kaution ist vom Künstler unterzeichnet: Ander. van Artvelt.

Van Artvelt war 42 J. alt, als van Dyck im J. 1632 ihn malte. Das Bild, früher in Düsseldorf, befindet sich jetzt in der Galerie von Augsburg (Nr. 118). Der Künstler sitzt, aus dem Bilde herausblickend, vor seiner Staffelei, mit der

Ausführung eines Seestückes beschäftigt, dessen Vorbild (Schiff im Sturm) im Hintergrunde sichtbar ist. Am Boden ein Hund. Lebensgroße ganze Fig. Auf Leinwand. H. 5′ 5″ 8‴, br. 7′. Das von Schelte van Bolswert nach van Dyck gest. Bildniss A.'s (s. unten) ist nicht nach diesem Gemälde, sondern wol nach einer Grisaille des großen Malers. Schelte van Bolswert hat auch einen Seesturm (s. unten) nach ihm gestochen. Der Maler J. Th. J. Linnig berichtet uns, dass er das Original dazu vor einigen Jahren auf einer Antwerpener Auktion unter dem Namen W. van de Velde, und später auf einer anderen Auktion derselben Stadt unter einem anderen falschen Namen, und dazu erbärmlich verwaschen, gesehen habe. Andere Stiche nach A. kennen wir nicht, aber dieser selbst hat eine Ansicht der zugegangenen Schelde im J. 1621 radirt; ein Expl. der Platte war in der reichen, 1797 zu Brüssel versteigerten, Kupferstich- und Handzeichnungssammlung von P. Wouters, Kanonikus zu Lier (Katalog von N. J. T'Sas No. 1974).

Gemälde A.'s sind selten, wahrscheinlich, weil sie unter fremden Namen gehen. Unter öffentlichen Galerien besitzt das Belvedere zu Wien eine große Marine auf Leinwand mit vielen Schiffen; im Vordergrund liegt Kriegsgerät. Die Sammlung Suermondt zu Aachen besitzt ein Seestück auf Leinwand; rechts am Strande ziehen zwei Matrosen ein Schiff zurück; bez. A. V. A. Waagen sagt in seinem Katalog, dass dies feine Bild bereits an die Manier des viel späteren W. van de Velde erinnere; es sei das einzig unbestreitbare, das er von Artvelt gesehen habe. Ich finde indessen nicht die geringste Aehnlichkeit zwischen dem Machwerk unsers Künstlers und van de Velde's. Das Genter Museum besitzt einen Sturm, worin türkische Schiffe untergehen, auf Leinwand. In der Sammlung meines verstorbenen Schwiegervaters P. Th. Moons in Antwerpen befindet sich eine von Kriegsschiffen beschossene Festung, die in Brand gerathen ist. Dies Bild, auf Leinwand, ist breit gemalt und von der kräftigsten Wirkung; die Schiffe sind sehr gut dargestellt. Der Verfasser selbst besitzt ein Leinwandbild mit einem Seegefecht zwischen Holländern und Spaniern. Es ist sehr fein und durchsichtig gemalt, man bemerkt darin, wie auf Bolswert's Stiche, die zackige Manier, in der Artvelt seine Wogen bildete. Gleich dem vorigen zeichnet es sich durch treffliche Reflexe und die schöne Zeichnung der Fahrzeuge aus. Desgleichen besitzt der Verfasser von A. eine Zeichnung in Medaillon mit Farben leicht gehöht. Sie stellt eine Ansicht der Stadt Antwerpen vor, vom Vlaamschen Hoofd aus genommen.

Andries van Artvelt starb im J. 1652. Am 11. Aug. des Jahres ward die Todtenschuld von 16 fl. 6 Stübern für seine »kerklyk« (s. Apshoven) an die Kathedrale, Südquartier, bezahlt. Soprani sagt, dass »Alfelt« am Schlage starb, kurz nachdem er wieder in seine Heimat gekommen. Wir können nicht sagen, ob dieser Bericht auf Wahrheit beruht.

Der Maler J. van Velsen war ein glücklicher Nachahmer des Künstlers, wie uns eine Marine von seiner Hand bewies.

Quellen: Pfarrregister von Antwerpen. — Ph. Rombouts und Th. V. Lerius, De Liggeren. I. 453. 529. 585. 638. II. 14. 18. 35. 43. 237. — Mariette, Abecedario. I. 33. — Félibien, Entretiens etc. Große Ausg. II. 237; kleine III. 457. — A. Jal, Dict. critique de biographie et d'histoire, bei Plate-Montagne. — N. de Pigage, La Galerie élect. de Dusseldorf. Bruxelles 1781. p. 89. — Catalogue raisonné de la galerie de Dusseldorf, redigé d'après le catalogue raisonné et figuré de Mr. N. de Pigage. 1805. p. 72. — R. Marggraff, Katalog der k. Gemälde-Galerie in Augsburg. 1869. No. 118. — W. Bürger, Galerie Suermondt à Aix-la-Chapelle, avec le catal. de la collection par le Dr. Waagen, traduit par W. Bürger. pp. 81. 129—130. — A. P. Sunaert, Catalogue du Musée de Gand. 1870. No. 88.

Th. van Lerius.

1) Bildniss des Künstlers von A. van Dyck, jetzt in Augsburg (s. oben). Gest. in Mechel's Düsseldorfer Galeriewerk.

2) Bildniss des Künstlers. Hüftbild. Profil nach rechts; der Kopf ist über die rechte Schulter zurückgewendet, ohne jedoch den Blick auf den Beschauer zu richten. Die rechte Hand hält eine Papierrolle. Im Hintergr. stürmische See, worin ein Schiff mit den Wellen kämpft. ANDREAS VAN ERTVELT PICTOR TRIREMIVM NAVIVMQVE MAIORVM ANTVERPIAE. Ant. van Dyck pinxit. S. à Bolswert sculpsit. kl. Fol. Vergl. Archiv für die zeichn. Künste. IV. 258, worin die verschiedenen Abdrucksgattungen.

a) Von ihm radirt:

Ansicht der zugefrorenen Schelde im J. 1621. Siehe oben.

b) Nach ihm gestochen:

Seesturm mit Schiffen; die Wellen in kühner Bewegung. Andreas van Artvelt pinxit. S. à Bolswert sculpsit. Gillis Hendricx excudit. qu. Fol.

W. Schmidt.

Arun. V. Arun, wol Engländer. Als von einem solchen gestochen finden wir angegeben:

Morgan Graves of Mickleton, ob. 1770. Fol. Privatplatte.

W. Engelmann.

Arundale. Francis Arundale, englischer Architekt und Zeichner, geb. zu London den 9. Aug. 1807, † zu Brighton den 9. Sept. 1853, lernte bei dem Architekten Pugin (gothische Richtung), wo er 7 Jahre blieb. Im J. 1831 ging er nach Aegypten; ferner reiste er in Palästina, Italien, Griechenland, Sizilien und Frankreich, überall interessante Gegenden und Alterthümer abzeichnend und skizzirend. Viele Winter brachte er in Rom zu. Er gab heraus:

1) The edifices of A. Palladio, forming a selection from his most admired buildings, from drawings

and measurements taken at Vicenza —. (Das Leben Palladio's ist aus dem Italienischen des Milizia übersetzt.) London (1832). Fol.

2) Illustrations of Jerusalem and Mount Sinai, including the most interesting sites between Grand Cairo and Beirout; from drawings by F. Arundale. With a descriptive account of his tour and residence in those remarkable countries. London 1837. 4.

3) F. Arundale u. J. Bonomy, The Gallery of antiquities selected from the British Museum, with descriptions by S. Birch. Blos der I. Theil erschienen: Egyptian art, mythological illustrations. London 1842. 4.

4) Examples and designs of Verandahs — 24 Pl. London 1851. 4.

s. Art-Journal, 1854. p. 50. — Grässe, Trésor de livres rares. — Universal Catalogue on books of Art.

W. Schmidt.

Arundel. Th. H. Earl of Arundel und Arundel Society, s. den Supplementband (Kunstliebhaber und Kunstverleger).

Arvidson. Anders Arvid Arvidson, schwedischer Maler und Kupferstecher, geb. zu Landskrona in Schonen, † 1832, studirte zuerst an der Kunstakademie zu Kopenhagen, später wurde er Westin's Schüler in Stockholm. Er wurde zweiter Lehrer an der Universität Lund, wo er den neuerdings verstorbenen bedeutenden Landschafter Stäck unterrichtete. Von seinen Gemälden (Porträts) kennen wir keines; als Kupferstecher hat er 2 Bll. hinterlassen:

1) Jacob Pontus de la Gardie. Nach Ehrenstrahl. Mit seinem Namen bezeichnet. 8.

2) Sandgatan (die Sandgasse) in Lund. Fol.

s. Boye, Målarelexicon. — Sammlung der k. Bibliothek zu Stockholm.

L. Dietrichson.

Arvidsson. Truls Arvidsson, schwedischer Kupferstecher, geb. um 1660 in Westervick, in der Matrikel der ostgothischen Landsmannschaft der Universität Upsala Troilius Adsarant, auf einigen seiner Stiche Truls Arnvidson genannt. A. bezog 1680 die Universität Upsala und ward Stecher am antiquarischen Archiv. Die neue Blüte der archäologischen Studien unter Karl XI. trug zur Belebung der Illustrations- und Kupferstecherkunst nothwendig bei, und A. war einer der Schweden, welche die Berufung ausländischer Kräfte überflüssig machten, indem er selbst mit einem Swidde und van Aveelen wetteifern konnte. Während seines Aufenthaltes zu Upsala liess ihn Örnhjelm, der Uebersetzer von des Emanuel Thesaurus Gothicarum Longobardicarumque in Italia rerum Epitome, die Platten dieses Werkes nach den Originalen kopiren, während er mehrere Jahre den unbemittelten Jüngling in seinem Hause unterhielt. A. erhielt ein Stipendium, um in den Niederlanden zu studiren, dessen Schule man auch in seinen Werken wiedererkennt. Er ging nach Leiden. Wie lange er aber im Auslande verweilte, ist unbekannt; man weiss nur, dass er eine Nonne entführte, sie heiratete und nach Stockholm heimführte, wo sie aber noch in demselben Jahre starb.

A. war zugleich ein vortrefflicher Linguist, besonders Hebräer; es wird von ihm erwähnt, dass er immer Leusdenii Biblia Hebraica sine punctis mit sich herumtrug. Er machte auch den Versuch, die sieben ersten Davidischen Psalmen im Grundtexte in Musik zu setzen. Dies Werk, das er von Kupfertafeln abzog und im Manuskripte fortsetzte, erschien 1705, wurde aber von der Kritik arg mitgenommen. Nach einer in Füssli's Neuen Zusätzen mitgetheilten Beurtheilung waren die Melodien alle eines Schlages und noch dazu jämmerliche Gassenhauer.

Irriger Weise gilt 1705 gewöhnlich als sein Todesjahr. Man kennt Kupferstiche von ihm mit der Jahreszahl 1706. Sivers erzählt, dass A. in dem Jahre nach der Pest starb; die Pest wütete aber in Stockholm nicht 1704, sondern sehr stark 1710, wonach er also 1711 gest. ist.

Von ihm gestochen:

1) Die meisten Illustrationen zu Peringskiöld's Monumenta ullerakensia cum Upsalia nova illustrata. Stockholm 1710, 19. Fol. Hauptwerk des Künstlers.

2) Die Illustrationen zu Peringskiöld's Ättartal. Stockholm 1725.

3) Titelbl. zu Thesauri Gothicarum Longobard. rerum epitome (siehe oben). Ohne Bezeichnung. Fol. Erst viele Jahre nach des Stechers Tod herausgegeben.

4) Die Bll. zu diesem Werke. Kopien. Die Platten noch im Antiquitätenmuseum, aber durch Feuer stark beschädigt.

5) Bildniss des Johannes Mesenius. Ex Orig. delin. sculpsit Truls Arvidsson 1703. Fol.

6) Bildniss des Joh. Jac. Leibnitz. Truls Arvidsson sc. Holmiæ 1706. gr. Fol.

s. Sivers, Westerviks historia och beskrifning. Linköping 1758. p. 331. — G. Gezelius, Biogr. Lexicon. I. Stockholm 1778. — Biogr. Lexicon. — (G. E. Klemming), Ur en antecknares samlingar. Stockholm 1868, 69. pp. 5. 86.

L. Dietrichson u. C. Eichhorn.

Laborde (Histoire de la manière noire, 1839. p. 335) gibt an, dass Arvidsson mit Unrecht für einen Kupferstecher in Schwarzkunst gelte. Seine Manier sei hart, einförmig, mager, ohne dass er diese Fehler durch vielen Geist ersetze. In Peringskiöld's erwähnten Monumenta ullerakensia cum Upsalia nova illustrata etc. Stockholm 1719 Fol., hatte er mit schwarzem Sammet bedeckte Kenotaphe darzustellen. Nach Rembrandt's Art kreuzte und vervielfältigte er die Striche und brachte so ein Dunkel heraus, das an die Wirkung der Schwarzkunst erinnert, und mit dieser verwechselt worden ist. Es sind dies die beiden Bll.:

1) Cenotaphium Johannis tertii Augustissimi etc. Johanne Peringskiöld delineatum anno 1696 sculpsit Truls Arvidsson.

2) Sacellum Bjelkianum in templo cathedrali Upsalensi. Hiervon gibt Laborde eine Kopie.

W. Schmidt

Arzberger. Christoph Daniel Arzberger, Kupferstecher, geb. zu Kreglingen 1753, Schüler des W. Bock, arbeitete in Nürnberg, um 1793 aber zu Erlangen. Er stach Verschiedenes für Buchhändler, auch Bildnisse, darunter sein eigenes, das sein Lehrer gezeichnet hatte.

Bildniss des Künstlers, in Medaillon. C. W. Bock del. 1781. 4.
I. Vor dem Geburtsjahre.

s. Füssli, Neue Zusätze.

W. Schmidt.

Arzere. Stefano dall' Arzere, auch Stefano da Padova genannt, Maler, im Anfange des 16. Jahrh. geb., erhielt den einen seiner Beinamen nach seiner Heimatstadt, den anderen nach der Via dell' Arzere, in der er daselbst wohnte. So erklärt es Moschini und bemerkt, dass Stefanus ab Aggere bei Scardeonius nur ein Druckfehler ist. Bereits im J. 1540 malte Stefano Heroen und historische Personen im Riesensaale des Palazzo della ragione, wetteifernd mit Gualtieri und mit Domenico Campagnola. Das Vorbild für sie alle war Tizian, der dann später auch an dieser Stelle in ihrer Mitte thätig war. Die Bilder des Riesensaales erregten Lanzi's Erstaunen, weil sie noch nach zwei Jahrhunderten von keinem Einfluss der Zeit berührt zu sein schienen, und er lobte das schöne Helldunkel und das blühende Kolorit. Die Zeichnung aber fand er zum Theil schwerfällig. Mit Lanzi's Urtheil stimmt das von Zanotto überein. — Für die »ehrwürdige Frazia de Mr. S. Jacomo e Cristoforo da Ponte Molin« verfertigte Stefano 1549 ein »anmutiges Gemälde« und erhielt dafür nach Begutachtung der Maler Dom. Campagnola und Geronimo Cesaro 34 Goldscudi. — Der Kirche des hl. Antonio malte er 1552 für 48 Dukaten die Auferstehung Christi. — In der Kirche degli Eremitani führte er 1560, wie die Unterschrift lehrt, die Fresken an der Seite des Hauptaltares aus: oben Moses und Josua, unten Petrus und Paulus, umrahmt von Ornamenten. Mit diesem Werke, meinten 1623 Portenari und 1648 Ridolfi, habe Stefano mehr als je sein Vorbild Tizian erreicht. — Im J. 1568 legte Arzere sein Amt als Verwalter der Malerinnung nieder. Ein Porträt der Signora Maria Mussato, gegenwärtig im Hause de' Lazara, trägt die Jahreszahl 1573 und ist das letzte datirte Bild von Stefano's Hand. Nach den angegebenen Zahlen werden wir auch die folgenden Malereien in einen Zeitraum setzen müssen, der wenig vor 1540 beginnt und bald nach 1573 abschliesst. Wir zählen dieselben in Kürze auf.

Fresken in der Vorhalle der Bethlehemskirche: Ueber dem Thore Gott Vater segnend und an den Seiten der Engel der Verkündigung und Maria, im Bogen der todte Christus von zwei Engeln gehalten und die vier Evangelisten in Halbfiguren. In Halbfigur war auch das Porträt des Lorenzino de' Medici angebracht, der 1537 den Herzog Alessandro de' Medici ermordet hatte und der Stifter der genannten Kirche geworden war. Man sah die schwarzgekleidete magere Gestalt im Profil mit der Adlernase und dem rothen Haar. Die Zeit hat diese Malereien fast ganz zerstört.

Fresko in der Scuola di Colombini: Das letzte Abendmahl Christi. Die Köpfe voll Naturwahrheit.

Altarbilder in der Kirche der PP. Serviti: 1) Maria mit dem Christkind und unten die hh. Paulus, Augustin, Maria Magdalena, Katharina u. a. 2) Maria mit dem Christkind und den hh. Girolamo und Sebastiano, bezeichnet: Stefanus Patavinus F.

Altarbild in S. Maria del parto: Maria mit dem Christkind und den hh. Girolamo und Cristoforo.

Mehrere Altarbilder in S. Bovo, unter anderem eine Kreuztragung Christi.

Altarbild in S. Cristoforo a S. Croce: Maria mit dem Christkind und den hh. Cristoforo und Jacopo.

Fresko an der Decke der Sakristei von Benedetto Novello: Gott Vater in der Engelsglorie.

Altarbild in S. Sofia: Grablegung Christi. Das verschiedene Interesse ist bei den verschiedenen Personen lebendig ausgedrückt. Rossetti schrieb das sehr durchdachte fleissige Bild fälschlich dem Marco Basaiti zu.

Fresko in der Taufkapelle der abgetragenen Kirche S. Michele: ein S. Girolamo in der Wüste.

Altarbild in S. Giovanni di Versara: Kreuzigung Christi, bezeichnet STE . P . F. Geschickt erfunden, fleissig ausgeführt, offenbart das Werk einen Adel, wie ihn Stefano sonst selten oder nie besitzt.

Altarbild in S. Niccolò: Martyrium des hl. Lorenzo.

Fresken an der Fassade des Palazzo Papafava: zwischen den Fenstern des ersten Stockes die symbolischen Kolossalgestalten der Wissenschaften und im oberen Stock Legenden des alten Testamentes. Unten sind Chiaroscuren.

Fresko an einem Hause nicht weit vom Hospital: eine Gruppe von 3 Figuren, angeblich nach einer Rafaelischen Zeichnung.

Zugeschrieben werden dem Stefano das Altarbild in der Kapelle des Hospitals: Maria mit dem Christkind und den hh. Antonio und Bernardino, sowie das Altarbild der Kapelle der Madonna de' Ciechi in der Kathedrale: Maria, in halber Figur, mit dem Christkinde. Beide Bilder geniessen als wunderthätig die Verehrung der Gläubigen. Einen derartigen Erfolg hat selten ein Maler mit seinen Werken gehabt. Dem Stefano ist er erstaunlicher Weise noch ein drittes Mal zu Theil geworden. Unweit der Kirche del Carmine, die als Altarbild von seiner Hand die Schutzheiligen der Stadt Prosdecimo, Daniele und Antonio besass, und dicht

beim Palazzo des Capitano der Stadt hatte Stefano unter dem Porticus der Casa Selvazzi ein Marienbild gemalt. Da geschah es nun, dass 1576 zur Zeit der Pest sowol dem Karmeliter-Provinzial als auch dem Capitano Padua's gerade diese Madonna zwei Mal im Traume erschien. Das Fresko wurde in Folge dessen abgesägt, auf den Hauptaltar von del Carmine gebracht, und sofort endete die verderbliche Seuche. Der Maler Bissoni hat die berühmten Visionen gemalt. Wahrscheinlich war Stefano schon vor diesem Ereigniss gestorben, denn sonst würde gewiss auch seine Person in der Geschichte Padua's dabei bedeutsam hervorgetreten sein.

In der Kunst hat Arzere besonders für seine Fresken Anerkennung gefunden. Er besass eine ungewöhnliche Fertigkeit. Seine Zeichnung ist meistens richtig. Die Fleischfarbe hat bei ihm einen zu rothen Ton. Feuer und Energie fehlt seinem Genius nicht, aber seine Schöpfungen haben anstatt der Größe oft etwas Rohes und Plumpes und lassen dann Hoheit und Adel vermissen. Die kirchliche Wunderkraft der Bilder hängt niemals von ihrer künstlerischen Vollendung ab: sie scheint sich am liebsten in den schwachen zu offenbaren.

s. Brandolese, Pitture di Padova. — Rossetti, Descr. di Padova, der für die Arbeiten im palazzo della ragione »Aula Zabarella illustrium Patavinorum«, p. 175 zitirt. — Scardeonius, De antiqua urbe Patav., Basileae 1560. p. 373. — Moschini, Della origine e delle vicende della Pittura in Padova. p. 77 etc. — Portenari, Della Felicità di Padova — Ridolfi, Le Maraviglie etc. 1835. I. 118. — Pietrucci, Biografia degli artisti Padovani. — Lanzi, Storia pittorica. III. 137. — Zanotto, Storia della Pittura Veneziana. I. 291.

Battista dall' Arzere, vielleicht ein Verwandter des Stefano dall' Arzere, war ein mittelmässiger Maler des 16. Jahrh.

s. Pietrucci, Biografia etc. — Moschini, Origine e vicende etc. in Padova. p. 79. — Zanotto, Pittura Veneziana. p. 78.

Jansen.

Arzet. A. Arzet, der nur durch folgendes Bl. bekannt zu sein scheint:

Nach seiner Zeichnung gestochen:

Cedrus Montfortiana, id est illustr. D. D. comitum de Montfort etc. incorrupta genealogia etc. M. Wening sc. 1675. Imp. Fol.

W. Engelmann.

Arzo. Tommaso d'Arzo malte 1516 auf Goldgrund eine thronende Madonna mit dem Christkind für die Kirche S. Lucia all' Ospedale in Messina. Die beiden Lehnen des Thrones sind folgendermassen bezeichnet:

A.	Ω.
M.	STA
MALATI	DILI

Ausserdem liest man auf der Tafel noch MASI DI ARZU MDXVI. Einen Kopf, der im Grunde des Bildes sichtbar wird, möchte der Verfasser der unten angeführten Memorie für das Porträt des Malers halten. Uebrigens vermutet er in ihm einen Schüler Antonello's.

s. Memorie de' pittori Messinesi. p. 24.

Jansen.

Arzt, s. **Arzet.**

Arzt. Franz Christoph von Arzt, Maler, arbeitete um 1690 zu München. Für zwei lebensgroße Bildnisse der damaligen bayrischen Kurprinzen erhielt er 150 Gulden. Ob er mit dem A. Arzet (s. oben) in Verwandtschaft stand, wissen wir nicht zu sagen.

s. Lipowsky, Bair. Künstlerlexikon. II. 212.

W. Schmidt.

Asam. Johann Asam, Zeichner, zu Augsburg im Beginne des 18. Jahrh. thätig. Es ist mir unbekannt, in welchem Verhältnisse er zu den folgenden Asam's steht.

Nach ihm gestochen:

1) Feuerwerk zu Augsburg zu Ehren Kaiser Karl's VI. Das Brustbild desselben in Medaillon mitten darin. Hinten die Illumination des Thurmes der St. Ulrichskirche. Johann Asam del. Heinrich Jonas Ostertag sculp. gr. Fol.

2) Ludovicus Pius Imp. Adalberto Comiti Fundatori Diploma pro Cœnobio Lindaviensi concedit. Joh. Asam delin. Elias Schaffhauser Sculp. Aug. Vind. kl. Fol. Titelbl. zu M. Rassler's Vindicatio contra Vindicias etc. Campidonae 1711 (2. Aufl. 1714 mit demselben Bl.)

s. Füssli, Neue Zusätze.

W. Schmidt.

Asam. Die Asam, Künstlerfamilie in Oberdeutschland, die durch mehrere Generationen im 17. u. 18. Jahrh. thätig war.

Hans Georg Asam, Maler, der älteste der Familie, war nach den Denkwürdigkeiten von Innsbruck (1. Stück) ein Tiroler. Das Tiroler Künstlerlexikon entnahm aus einem Briefe des Hrn. Leop. Spielmann zu Hall, dass ein Assom oder Asam, aus Gröden oder Enneberg in Tirol gebürtig, mit Martin Gump in Rom studirt habe Er habe die Grabvorstellung in der adeligen Fräuleinstiftskirche zu Hall gemalt und sei als Lehrer der Architektur zu Prag gestorben. Danach wäre dieser A. identisch mit Hans Georg A., was ganz glaublich ist; ob jedoch die Notiz von der Prager Professur für ihn gültig ist, scheint doch zweifelhaft. Als Todesjahr Hans Georg's wird von Westenrieder 1696 angegeben, und zufolge Nagler starb er zu Sulzbach, wo ihn der Herzog in die fürstliche Gruft legen liess. Auch seine Frau Theresia wurde 1719 daselbst begraben. Er arbeitete in Oel und Fresko zu München, Benediktbeuern und Tegernsee. Westenrieder bringt Urkunden aus Tegernsee, die von Malereien daselbst und in der Umgegend handeln. Im J. 1690 wurde ihm für den hl. Laurentius auf dem Choraltar der

Pfarrkirche Egern 107 Gulden bezahlt. 1691 erhält er für das »gemalene Blättl in das obere Rundel des neuen Choraltars zu Egern« 73 fl. 30 Kr., 1692 für das Choraltarblatt S. Aegidii zu Gmund 155 fl., und 1695 für das neue Seitenaltarblatt St. Nicolai et Joannis bapt. zu Gmund 50 fl.

s. Westenrieder, Beiträge zur Vaterl. Historie. 1788. p. 391 und Bair. histor. Kalender für 1788. — Lipowsky, Bairisches Künstlerlex. — Füssli, Künstlerlexikon.

Nach ihm gestochen:

1) Der Maria Magdalena wird von einer sitzenden weiblichen Figur die Papstkrone aufgesetzt. Die Jungfrau hat den besten thail er wählet, lucæ. 10. v. 42. G: Asam: del: B: sc: kl. 4.
2) S. Quirinus M. erster Schuz-Patron des Uralten Stift und Kloster Tegernsee. Der Hl. sitzt auf Wolken; unten sind Verehrende. Pinx. G. Asam. delin. F. Gaulrapp. Scul. F. X. Jungwirth. kl. 4.

W. Schmidt.

Cosmas Damian Asam, Maler, und Aegidius (Egid) Quirinus Asam, Bildhauer, waren beide Söhne Hans Georg's. Der erstere wurde nach der Inschrift auf seinem durch Franck lithographirten Bildnisse (s. unten) den 28. Sept. 1686 zu Benediktbeuern geboren, der letztere zu Tegernsee. Beide studirten zu Rom, wo Cosmas an der Akademie den ersten Preis erhielt. Darauf liessen sie sich zu München nieder, von wo sich ihr Ruf weit verbreitete. Beide arbeiteten brüderlich zusammen: der eine bemalte die Kirchen und Schlösser, der andere schmückte sie mit seinen Bildhauerarbeiten, namentlich Stuckaturen. Ihr Wirken hatte etwas Fabrikartiges, es ging ihnen rasch von der Hand. Man war eben damals durch die italienischen Schnellmaler daran gewöhnt, weite Räume in kurzer Zeit bemalt und verziert zu sehen, so dass selbst größere Talente, als unsere Asam waren, zur soliden Durchbildung nicht gelangen konnten. Die Stärke des Cosmas beruhte daher auf der Wandmalerei, und in seinen Oelbildern merkt man den Freskomaler immer heraus. Die oberflächliche Geschicklichkeit der damaligen Italiener zeigt sich bei beiden in hohem Maße, und eine Räumlichkeit in heiterer und gefälliger Weise zu schmücken, das gelang ihnen vollkommen. Begreiflich darum, dass ihre Arbeiten nicht vom Standpunkte der Einzelbetrachtung gewürdigt werden müssen, sondern von dem der Dekoration. Eine lebendige Phantasie, Gewandtheit und heitere Farbe sind Cosmas eigen, und es kommt weniger bei derartigen dekorativen Arbeiten in Betracht, dass ihm — wie es übrigens seine Zeit überhaupt mit sich brachte — gründliche Formenkenntniss, Zucht der Komposition und nachhaltige Kraft der Farbe abgehen. Die Asam hatten sich unter den römischen Künstlern der letzten Periode des 17. Jahrh. gebildet; sie tragen darum auch durchaus die Merkmale der Nachahmer Pietro's da Cortona und Bernini's an sich. Zufolge Hagedorn studirte Cosmas unter dem Ritter Ghezzi; ob dies indessen der ältere Giuseppe, Sekretär der römischen Akademie, oder dessen Sohn Pietro Leone, der berühmte Karikaturist, gewesen ist, bleibt unklar.

Nach ihrer Zurückkunft aus Italien schlugen sie ihren Wohnsitz in München auf. Die Blätter des Cosmas zur Descriptio utriusque fortunae Maximiliani Emanuelis, welche die Jesuiten im J. 1715 erscheinen liessen, sind aus München datirt. Im J. 1722 entwarf Cosmas die Dekorationen zur Vermälung Karl Albrecht's von Bayern mit Maria Amalia von Oesterreich (s. Stiche No. 13—16). Vom 8. Juli 1722 bis 6. Aug. 1723 bemalte Cosmas das Gewölbe der St. Jakobskirche zu Innsbruck, wofür er 4000 Gulden erhielt, während Egid für die Stuckarbeit 3000 Gulden empfing (*Notiz von A. Ilg*). Im J. 1723 verpflichteten sich die Brüder zur Ausschmückung des Domes von Freising: 7000 Gulden und die Titel als Hofmaler und -Stuckator waren der Lohn. Um Jakobi 1724 mussten die Arbeiten beendigt sein, da zu dieser Zeit das 1000jährige Jubiläum der Diözese gefeiert wurde. Ueberhaupt sind die bayrischen Klöster und Kirchen angefüllt mit den Werken der beiden Brüder. Zu Aldersbach (1720), Amberg, Benediktbeuern, Egern, Föring, Fürstenfeld, Gmund, Hohenwart, Ingolstadt, Metten, Michaelsfelden, München, Oberaltaich, Osterhofen, Regensburg, Schwarzach, Straubing, Sulzbach, Weihenstephan, Weingarten u. a. O. befinden sich Spuren ihrer Thätigkeit. In Weltenburg erbaute Cosmas eine Kapelle und zierte sie mit Malereien. In Schleißheim rühren das kolossale Plafondgemälde des Treppenhauses, Vulkan schmiedet auf Bitten der Venus die Waffen für Aeneas, und das der Schlosskapelle von ihm her. Ferner malte er im J. 1728 die Decke der Kirche auf dem weissen Berge bei Prag und die des Speisesaals des Abts im Stifte Břzewnow. Um 1730 bemalte er die Kirche zu Maria Einsiedeln in der Schweiz mit Fresken. In Mannheim rühren die Malereien der Kapelle und des Stiegenhauses im Schloss von Cosmas her; ebenso entwarf er die Skizze zum Plafond der dortigen Jesuitenkirche. Die letzte Arbeit des Cosmas waren nach Hagedorn die Malereien in der Kirche Herrgottsruhe bei Friedberg (in Oberbayern). Jedenfalls aber gehören auch die Gemälde in der Kirche zum hl. Johannes in München zu seinen letzten; ja wahrscheinlich fallen sie noch später als die vorigen, denn der Maler starb über der Vollendung des Baues. Jene Kirche erbaute Egid (wol auch Cosmas) von 1733—1746 auf seine eigenen Kosten, und beide Brüder wetteiferten sie auszuschmücken: ein gutes Beispiel prächtiger, aber ins Maßlose getriebener Rokoko-Ornamentation. Diese überwuchert die feste architektonische Grundlage; das Auge sucht vergeb-

lich einen Ruhepunkt, und so malerisch das Ganze wirkt, so darf man doch mit gutem Gewissen behaupten, dass es wie ein Schatzkästlein, aber nicht wie ein monumentales Gebäude erscheint. Arg geschmacklos sind die Bildwerke darin; mit rundlicher Modellirung, lappigen Gewändern und verdrehten Linien haben sie Halt und Ruhe verloren: sie sind Produkte einer bloss äusserlichen Geschicklichkeit.

In Galerien ist natürlich Cosmas nicht vertreten. Bloss in der Münchener Pinakothek war ein grosses Leinwandbild von ihm: die hl. Jungfrau mit dem Kinde auf dem Thron wird von der hl. Rosa de Lima und dem hl. Dominikus verehrt, die von ihr die Rosenkränze empfangen haben. Es ist schon vor einigen Jahren nach Schleissheim in's Depôt gekommen.

Aus dem Privatleben der beiden Brüder ist wenig bekannt. Sie waren von streng religiöser Gesinnung; die Stiftung der St. Johanneskirche und die Thatsache, dass Cosmas verschiedene Kinder in Klöstern hatte, beweisen dies. Freilich war ihnen auch die Geistlichkeit sehr gewogen und wetteiferte, Kirchen und Klöster von ihnen ausschmücken zu lassen. In Folge ihrer Arbeiten für den Freisinger Dom erhielten sie vom dortigen Bischof den Titel als Hofmaler und -Stuckator und Kammerdiener. Cosmas führte zugleich den eines kurf. bayrischen Hofrathes und Hofmalers; ob auch Egid, ist mir nicht bekannt. In dem unweit München gelegenen Thalkirchen erbaute Cosmas sich ein Schlösschen nebst der (jetzt niedergerissenen) Kapelle Maria Einsiedel, und schmückte es von Innen und Aussen mit Gemälden. Diese sind noch sichtbar, aber in schlechtem Zustande, indem das Schlösschen in eine Wirthschaft verwandelt worden ist. C. starb nach Füssli im J. 1739, nach Westenrieder's glaubwürdigerer Angabe aber 1742. Egid's Todesjahr ist unbekannt, es fällt aber jedenfalls nicht vor 1746, wo die St. Johanneskirche beendigt wurde. Hinter seinem Bruder trat er in jeder Beziehung zurück.

Cosmas Damian hat auch radirt. Wir kennen zwei Bll. von ihm. Sie sind kräftig mit fertiger Hand ausgeführt, leiden jedoch an Oberflächlichkeit und sind nicht besonders komponirt.

Bildniss des Cosmas, Brustb., mit Pelzmütze, in jugendl. Alter. Lith. von M. Franck. 4.

a) Von Cosmas radirt:

1) Madonna mit dem Kinde unter einem Thronhimmel sitzend; vor ihr kniet links der hl. Franziskus von Assisi, welcher vom hl. Petrus ein Buch erhält. Dabei mehrere Engel. Ohne Bezeichnung. H. 333 mill., br. 263 mill.

Im 2. Abdr. ist der knieende Heilige in einen hl. Bischof verwandelt, der Petrus in Jacobus, die Säulenbasis in einen Bienenkorb u. s. w. Diese Arbeiten rühren nicht von A., sondern von einem methodischen Kupferstecher her. Ausserdem findet sich hier noch die Inschrift: C. D. Assam f. und Georg Christoph Kilian excudit.

2) Madonna mit dem Kind auf einem Postament sitzend, ein Engel hält einen aus Rosen und Sternen zusammengesetzten Kranz über sie, ein anderer spielt die Guitarre, dabei noch mehrere Engel. Der hl. Dominikus zur Linken beugt sich vor der hl. Jungfrau. Links hinten eine Kirchenhalle. Ohne Bezeichnung. H. 335 mill., br. 263 mill.

II. Mit Georg Christoph Kilian exc. Aug. Vind. Dieser Druck ist mir von Anschauung nicht bekannt. Ich kann darum auch nicht sagen, ob sich hier die Bezeichnung des Meisters wie bei dem vorigen Bl. finde.

b) Nach Cosmas gestochen:

1) Madonna mit dem Kind, Kniefig., sitzend, vor ihr ein Buch, auf das der Kleine die Linke gelegt hat. Mit abgerundeten Ecken. Bez.: C. D. Asam. H. 112 mill., br. 94 mill.

Da dieses Bl. bloss die Bezeichnung Asam's trägt, so könnte man es ihm zuschreiben. Es weicht jedoch in der Behandlung sehr von den obigen ab und ist eine oberflächliche, schülerhafte Radirung, die nicht von der Hand eines so fertigen Malers sein kann.

2) Madonna mit dem trinkenden Kind, sitzend, Kniefig., anscheinend einen Besen in der Rechten. Dabo tibi ubera mea. Cosmas Damian Asam pinxit. F: Xavery Jungwierth. del: et Sc: Monachij. 4.

3) Der hl. Franziskus knieend vor der hl. Jungfrau auf Wolken. Georg Sigmund Rösch fecit. gr. Fol.

Füssli (Neue Zusätze, unter Asam) gibt an: man sagt, dass G. S. Rösch mehrere geistreiche Bll. nach ihm geliefert habe. Ein Irrthum, der aus der falschen handschriftlichen Bezeichnung der Radirung (No. 1) von Asam in der Winckler'schen Sammlung herrührt.

4) Ein Mann Bücher austheilend, Gruppe von 6 Fig. Apostel? Cosman Damian Assam Del: Ch. J. W. C. J. Haller von Hallerstein. sculpsit A°. 1787 æt. 16. Grævenbergae. kl. qu. Fol.

5) Max Emanuel, Kurfürst von Bayern, schaut nach einer weibl. alleg. Figur, die oben auf Wolken unter einem Bogen sitzt und ihn mit der Rechten segnet. Cosm. Dam. Asam del. F. J. Spätt Sculps. Monac: Titelbl. zur Descriptio historica utriusque Fortunæ Maximiliani Emanuelis etc. Pedeponti 1715. Von der Gesellschaft Jesu herausgegeben. Fol.

Mir liegt auch ein nicht in das Werk eingefügtes Explr. des Stiches (späterer Druck) vor, wo die Inschrift in Cos: Dam: Asam del: F: G: Spätt: sc: Mon: geändert ist.

Die nachfolgenden Nr. 6—11 finden sich in demselben Werke.

6) Theodo I. etc., im Harnisch, ganze Figur, in einer Nische stehend, wie die folgenden. Ohne Bezeichn. des Künstlers, wird aber auch von Asam herrühren. And. Matth. Wolffgang Sculps. Aug. V. Fol.

7) Carolus Magnus etc. Cosmas Asam delin. Monachij. And. Matth. Wolffgang Sc. Aug. Vind. Fol.

8) Otto Magnus Witelspachius etc. Cosmas Asam del. Monachij. And. Matth. Wolffgang Sc. Aug. V. Fol.

9) Ludovicus IV. Bavarus etc. Cosmas Asam delin. Monachij. And. Matth. Wolffgang Sculps. Aug. V. Fol.
10) Reiterstatue des Kurfürsten Maximilian II. Auf dem Gestell derselben steht: A. Matthaeus. Wolffgang. Sculpsit. Unten: Cosmas Asam delin. Monachij. Joh: Aug: Corvinus Sculpsit Aug: Vind. gr. qu. Fol.
11) Theresia Kunegunda, Gemalin Max Emanuel's, ganze Fig., sitzt in einem Gemache und schreibt: Penelope Ulyssi. Hanc tua. — Cosmus Asam delin. Monachij. Johañ Jacob Kleinschmidt Sculps. Aug. Vind. Fol.
12) Bildniss von Karl Albrecht. Gest. von J. Mörl. gr. Fol. (Heineken.)
13) Triumphbogen zur Heirat Karl Albrecht's von Baiern und Amalia's von Oesterreich, errichtet den 17. Oktober 1722. C. D. Asam inv: J. Mörl Sc: Mon: gr. Fol.
14) Triumphbogen zu derselben. Vivant in plurima etc. C. D. Asam inu: J. Mörl: Sc: Mon. Fol.
15) Allegorie auf dieselbe. In der Mitte hinter einer Arkade zwischen zwei Bäumen (mit der Inschr: Semper Vivesco und Semper Floresco) springt eine Fontäne und fällt rechts und links in den Mund eines Löwen und eines Adlers. Auf einem Schild in der Mitte: Tygris Potentiam. Eja Saturnia etc. C D A: inv: J. Mörl. f: Fol.

Brulliot (Mon. II. 370) sagt, dass man die Buchstaben C D A inv. auf verschiedenen Entwürfen Asam's für Springbrunnen und Feuerwerke finde. Andere Bll. als das vorige sind mir indessen unbekannt.

16) Drei Prälaten, Brustb. in Medaillon. Unten drei alleg. Figuren und der niedergeworfene Saturn, dem eine derselben das Stundenglas genommen hat. Cosmas Asam delin: Monachij. Joh: Heinr: Störcklin sculps. A. V. kl. Fol.
17) Allegorie auf Kaiser Karl VI. Gest. von Hier. Sperling. Fol. Sternb.-Frenzel II. 2234.
18) Das Innere des Freisinger Domes mit der Jubiläumsprozession von 1724. Cosmas Damian Asam pinxit et inv. Franc: Jos: Mörl sculps: et excud: Monach: Roy. Fol.

Nach Egid Asam gestochen:

1) B. Petrus Gambacurta etc. Æ. Q. Asam: del: F. X. Jungwierth sc. Mon. 8.
2) Hl. Anastasia, Patronin des Klosters Benediktbeuern. Gest. von M. Jungwirth. 8.
3) Ein Ritter des Ordens der Unbefleckten Empfängniss, ganze Figur, mit Ornamenten. Gest. von J. Mörl in München. Fol. Heineken.

s. Heineken, Dict. — Westenrieder, Beschreibung von München 1783. p. 337, und im Bair. histor. Kalender für 1788. — Füssli, Künstlerlexikon, Supplemente und Neue Zusätze. — Lipowsky, Bair. Künstlerlexikon. — Dlabacz, Böhmisches Künstlerlexikon. — Denkwürdigkeiten von Innsbruck. 2. Aufl. 1816. I. 14 f. 33 f. — Tiroler Künstlerlexikon. — Tschischka, Kunst und Alterthum. 1836. pp. 141. 144. — Handschriftliches von Nagler.

W. Schmidt.

Franz Erasmus Asam, Sohn von Cosmas Damian, Maler, geb. 1720 zu München, erhielt im J. 1747 den Titel eines kurfürstlichen Kammerdieners, nachdem er vorher einige Zeit im Auslande zugebracht hatte. Nach dem Tode von Balthasar Albrecht 1765 wollte er Hofmaler werden, erhielt aber die Stelle nicht. Er malte an verschiedenen Höfen und hielt sich in späterer Zeit besonders in Bamberg auf, wo er, wie auch in der Umgegend, für Kirchen malte. Nach Jäck's Urtheil erwarb sich Asam weder durch gute Zeichnung, noch durch Komposition Achtung, nur ein kräftiges Kolorit habe seine Arbeiten ausgezeichnet. Er hätte bei der Unterstützung des Dompropstes Lothar von Stadion ein weit grösserer Künstler werden können, wenn er nicht dem Müssiggange und dem Trunk zu sehr ergeben gewesen wäre. Er starb 1795 im Zisterzienserkloster Schönthal im Würtembergischen unter sehr ärmlichen Verhältnissen.

s. Westenrieder, Beschreibung von München. 1783. p. 178. — Lipowsky, B. Künstlerlexikon. — Jäck, Pantheon der Literaten und Künstler Bambergs. 1821. — Handschriftliche Nachrichten von Nagler.

W. Schmidt.

Engelbrecht Asam, ein anderer Sohn von Cosmas Damian, verstand sich auch auf's Malen. Er war Mönch im Kloster Fürstenfeld bei München.

Handschriftliche Nachricht von Nagler.

W. Schmidt.

Ascani. Traiano Ascani aus Castello S. Ippolito bei Fossombrone, Bildhauer in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. Für die Familie Ambrosi in Fabriano hatte er wiederholt Aufträge zu erfüllen; zuerst 1683 machte er eine marmorne Altarbekleidung in der Kapelle S. Ambrosio in der Kirche S. Benedetto und dann 1684 den Altar der Maria Vergine in der Kirche del Gonfalone. Das erstere Werk wurde mit 80 Scudi, das zweite mit 77 Scudi 10 Baiocchi bezahlt. Im J. 1686 lieferte er für 90 Scudi eine marmorne Altarbekleidung für die Kapelle S. Antonio in der Konventualenkirche.

s. Ricci, Memorie etc. di Ancona.

Jansen.

Ascani. Pellegrino Ascani, Blumenmaler aus Carpi im Herzogthum Modena, lebte von der Mitte des 17. Jahrh. bis um 1714. Lanzi bezeichnet ihn als »ausgezeichnet« auf seinem Gebiete.

s. Zani, Enciel. — Lanzi, Storia pittorica (Ausg. von 1825) III. 372.

Simone Ascani, Bruder des Pellegrino, Maler aus Modena, lebte um 1700.

s. Zani, Enciel.

Jansen.

Ascanio. Ascanio di Giovanni oder di Pietro, Bildhauer und Erzgiesser, geb. 1531 zu Tagliacozzo. Sein Todesjahr ist unbekannt. Zuerst von einem gewissen Francesco unterrichtet, ging er dann 1537 nach Rom zu Benvenuto Cellini, um sich unter ihm als Goldschmid zu vervollkommnen. Bis zum J. 1545 finden wir ihn nun unter diesem Meister beschäftigt. Zweimal ist er mit ihm in Frankreich und 1540 auch

in Ferrara. Selbständige Leistungen seiner Kunst werden nirgends erwähnt.

s. Cittadella, Notizie relative etc. a Ferrara. p. 669. — B. Cellini, Lebensbeschreibung.

Jansen.

Ascanio. Ascanio und Ascanius, s. Dom. van **Wynen.**

Ascanius. Pater Don Guido Ascanius, Mönch zu Rom in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh.

Nach ihm gestochen:

Obedientia, allegorische Figur, mit den Symbolen verschiedener Tugenden. P. Ascanius Don Guido inven. B. Passarus Rom. fecit. Pauli Gratiani formis Romæ MDLXXX. gr. Fol.

s. Füssli, Neue Zusätze. — Le Blanc, Manuel unter Passari No. 78. — Nagler, Künstler-lexikon unter Passari No. 78.

W. Schmidt.

Ascenzi. Carlo Ascenzi oder Assenzi, Maler aus Gennazzano, lebte am Ende des 17. Jahrh. In Rom fertigte er für die Kirche S. Niccolò e Biagio das Altarbild Der hl. Carlo Borromeo und für die Kirche S. Ambrogio e Carlo Die Frömmigkeit, während dort die Sinnbilder anderer Tugenden von Giov. Battista Boncore entworfen wurden. Die Stadt Ascoli besitzt von Ascenzi eine Taufe Christi in der Sakristei der Kirche S. Giovanni ad templum, die gewöhnlich S. Francesco di Paolo heisst.

s. Titi, Descrizione etc. di Roma. pp. 154. 373. — Orsini, Descrizione delle Pitture etc. di Ascoli. p. 103.

Jansen.

Asch, s. **Vischer.**

Asch. P. Johannes van Asch oder ab Asch, nach Heineken (Dict.) Bildnissmaler, geb. in der Grafschaft Büren in Geldern, lebte im 16. Jahrh. Heineken gibt weiter an, dass Dominicus Custos nach ihm das Bildniss des Modelleurs Athemstedt (oder Attemstett) gestochen habe. Doch beruht dies auf einer Verwechselung mit Hans von Achen, nach dessen Gemälde D. Custos das Bildniss Athemstedt's gestochen hat. Das Bl. ist bezeichnet: Jo: ab Ach depinxit. Diesem Irrthum bei Heineken entspringt wol die Angabe, der Vater des Pieter van Asch, der auch Jan hiess, sei Bildnissmaler gewesen. Die älteren Quellen melden nichts davon; erst nach Heineken tritt diese Nachricht auf. A. Siret sagt in seinem Dict. des Peintres (1866) von diesem angeblichen Jan van Asch: Poelenburg habe den Ruf dieses Künstlers bewirkt, der lange in Frankreich gewohnt habe. Es muss dies aber auf irgend einem Missverständnisse beruhen.

W. Schmidt.

Asch. Pieter Jansz. van Asch, geb. im J. 1603 zu Delft, war ein sehr verdienstvoller Landschaftsmaler, besonders im Kleinen. Seine Werke waren bei seinem Leben und später sehr gesucht. Sie sind aber selten, weil der Künstler nach Houbraken, um seine alten Eltern zu pflegen, zu sehr von der Malerei abgezogen wurde. Seine Bilder stellen die einfache holländische Natur dar. Sie erinnern theilweise an Salomon, Jacob van Ruisdael und J. Wynants. Manche seiner Bilder sind nach Immerzeel durch den Einfluss der Zeit braun oder farblos geworden. Wie dies sich auch verhalten mag, andere Bilder von ihm haben sich gut erhalten, u. A. ein Hauptwerk seiner Hand, das auf dem Delfter Rathhaus bewahrt wird, eine große Landschaft mit der Stadt Delft im Hintergrunde. Sie ist bezeichnet: P. van Asch und H. Verschuering Figuravit 1669, sehr kräftig und natürlich im Ton und fertig behandelt. Sie erinnert in der That an J. van Ruisdael, wie W. Bürger von einem andern Gemälde van Asch's, der waldigen Landschaft im Museum van der Hoop zu Amsterdam, bemerkt hat, das mit dem Monogramme versehen ist. Das Museum Boymans zu Rotterdam besass von dem Künstler vor dem verderblichen Brand im Febr. 1864 eine Landschaft mit großen Bäumen an einem Wasser und einen ansteigenden Weg mit großen Bäumen. Jetzt besitzt das Museum wieder ein hübsches monogrammirtes Bild, einige Bauernhäuser mit hohen Bäumen am Wasser. Im Kopenhagener Museum findet man von ihm die Ansicht eines Landhauses an einem Kanal und noch eine andere ähnliche Vorstellung. Das Landhaus trägt nach dem Katalog den Namen Oversteen und stand bis vor wenigen Jahren an dem großen Weg und dem Kanal zwischen Delft und dem Haag. In der großh. Galerie zu Darmstadt ist von van Asch eine bezeichnete Landschaft mit Figuren. In der aufgelösten Galerie des Schlosses Lustheim bei Schleissheim war eine kleine Landschaft van Asch's. Nach Immerzeel wurden im J. 1777 zu Paris eine Landschaft des Künstlers um 780 Livres und im J. 1824 in der Auktion Teengs eine Berglandschaft für 135 Gulden verkauft.

Van Asch wurde sehr alt, da der im J. 1650 geborene Maler Johannes Verkolje noch Umgang mit ihm hatte und sein Bildniss in Kupfer brachte.

Der Künstler soll mit dem obenstehenden Monogramm gezeichnet haben.

PA

Mittheilungen von C. Vosmaer.

T. van Westrheene.

1) Des Künstlers Bildniss. Brustb. von vorn, in der linken Hand ein Blatt mit einer Landschaftszeichnung. Schabkunstbl. von J. Verkolje (s. J. und V. Verkolje von J. E. Wessely, im Archiv f. d. zeichnenden Künste. XIV.) H. 5", br. 3" 8'". Sehr selten. *(Mittheilung von W. Drugulin.)*

2) Brustb. mit Mütze. Kopie nach dem vorigen, in Houbraken I. 225. Dieselbe Platte in Weyerman angewendet.

3) Kopie nach dem Bl. von Houbraken. Gest. von M. Aubert. In Descamps II. 76.

Nach ihm gestochen:

Landschaft mit Kanal. Gest. von F. Dequevauviller. qu. Fol. In der Galerie Lebrun. 1792. Fol.

Le Jardinier (nicht La Jardinière) und La Fruitière. 2 Bll. Beauvarlet exc. Fol. Diese beiden Bll. nach »Vanasse« sind jedenfalls nicht, wie Weigel im Katalog Rolas du Rosey verzeichnet, nach »Johann Peter van Asch« (d. h. Pieter Jansz. van Asch), sondern zufolge Heineken nach Jan van Assen.

s. Houbraken, De groote Schouburgh der Nederl. Konstschilders. Ausg. von 1753. I. 235. — J. Weyerman, De Levensbeschryvingen etc. II. 24. — Descamps, La Vie des Peintres Flamands etc. II. 76. — Immerzeel, De Levens en Werken etc. — Kramm, De Levens en Werken etc. — Nagler, Monogr. IV. No. 3362.

W. Schmidt.

Aschieri. Angiolo Michele Aschieri, guter Holzschneider von Parma im 17. Jahrh. Trebisonda Bonelli, seine Frau, malte Bildnisse.

s. Campori, Raccolta di cataloghi. p. 251. Anm. 2.

Alex. Pinchart.

Aschmann. Johann Jakob Aschmann, Zeichner und Kupferstecher, geb. zu Thalwyl am Zürichersee 1747, radirte und kolorirte in der damals beliebten Manier schweizerische Ansichten, die indessen keinen Kunstwerth haben. Er lebte noch 1803. Es wurde auch nach seinen Zeichnungen gestochen.

Von ihm gestochen:

1) Hr. Diac. Lavaters Lust-Haus. qu. 8.
2) Die Aussicht vom Zürich-Albis, gegen Rigi und Pilatus. Auch kolorirt von Freytag. qu. Fol.
3) Noch mehrere Ansichten aus der Schweiz. Zu unbedeutend, um sie namentlich aufzuführen.

s. Füssli, Neue Zusätze. — Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Ascione. Aniello (Angelo) Ascione, Maler zu Neapel um 1680 und 1708, hatte bei G. B. Ruoppoli gelernt. Er war seiner Zeit einer der geschätztesten Stilllebenmaler Italiens und stellte mit besonderem Beifall Früchte und Weintrauben vor. Die, wenn auch nicht mit niederländischer Feinheit ausgeführten Bilder waren als Zimmerschmuck sehr beliebt und kamen auch in Kunstkabinete. Die Behandlung ist recht verständig und kräftig, leider aber hat der durchgewachsene rothe Grund die Harmonie zerstört. Auf einem Bilde fanden wir die Bezeichnung D. Aniel°. Ascione, D und A. verschlungen und nach dem D ein Punkt in das A hineingeschrieben. Möglich daher, dass Ascione noch einen Vornamen hatte, eher aber dürfte das D die spanische, für Neapel nicht auffallende, Abkürzung für Don sein.

Eines Militäringenieurs und Schriftstellers Capitano D. (wol auch Don) Emanuele Ascione zu Neapel gegen Ende des 18. Jahrh. erwähnt Zani. Dieser wird ein Verwandter von Aniello gewesen sein.

s. Zani, Encicl. — Domenici, Vite de' Pittori Napoletani. III. 568.

W. Schmidt.

Ascona, s. Antonio Abondio den Aelteren.

Ascondo. Francisco Ascondo, mit seinem Klosternamen Fray Juan genannt, Baumeister, geb. 1705 in Jurreta, Distrikt Durango in Biscaya, trat 1731 in das Kloster S. Benito zu Valladolid, und erlangte in ganz Kastilien einen guten Ruf als Baumeister. Er entwarf und baute die Kirchen zu S. Roman de Hornija, Villardefrades, die des Priorats Sta Maria de Duero bei Tudela, beträchtliche Stücke am Kloster von Frómesta, so wie an dem von S. Pedro de las Dueñas bei Sahagun, ein Landhaus zu Fuentes und das des Vizconde de Valoria zu Valladolid. Sein vorzüglichstes Werk aber waren zwei Galerien des Kreuzganges seines Klosters, bei denen er die beiden andern von Juan de Herrera und Juan de Ribero Rada im 16. Jahrh. aufgeführten zum Muster nahm. Er erwarb sich durch dieselben den Beifall des Ventura Rodriguez. Ausserdem baute er in seinem Kloster eine Galerie auf der Südseite, sowie den hinteren Theil der Kirche seines Klosters. Er starb 1781 in einem Alter von 76 J.

s. Llaguno y Amirola, Noticias. IV. 231.

Fr. W. Unger.

Ascroft. W. Ascroft, lebender englischer Landschaftsmaler, wohnhaft in Chelsea, London. Er war seit 1859 fast in allen Ausstellungen der Royal Academy mit sorgfältig ausgeführten Landschaften der realistischen Richtung vertreten. Wir nennen davon: The Old Road to Culloden (1859), Solitude (1862), The Silver Birch 1864), Fairlight Glen (1866), Fisherman's Family (1868) etc.

Sidney Colvin.

Asel. Gotthold Rudolf Asel, Porzellanmaler, den 18. April 1816 in Deutschland geb., kam nach Stockholm am Ende der 30er Jahre, wo er wahrscheinlich Schüler des tüchtigen Porzellanmalers Wilh. Heinemann wurde. Nachdem dieser Schweden verlassen, war er der einzige, der die Kunst der Porzellanmalerei daselbst ausübte; seine Arbeiten, die meist aus Verzierungen an Tassen bestehen, wurden eine Zeit lang sehr geschätzt. Nicht selten bediente er sich des nebenstehenden Monogramms. Er starb zu Stockholm den 11. Sept. 1851.

s. Trauungs- und Begräbniss-Bücher der deutschen Gemeinde zu Stockholm. — Verschiedene gesammelte Notizen.

C. Eichhorn.

Asensio. Asensio, spanischer Maler zu Saragossa am Ende des 17. Jahrh., wird von Palomino erwähnt als in der Porträtmalerei in großem Rufe stehend.

s. Palomino y Velasco, Vidas de los Pintores etc.

Lefort.

Asensio. Francisco Asensio y Mejorada, geb. zu Fuente de la Encina in Altkastilien, † zu Madrid 1794, war mehr Pläne-, Tafeln- und Schriftenstecher als Künstler. Doch hat er einige Figurenbll. hinterlassen; ihre Zeichnung ist schwach, der Stich ungeschickt. Er war an der königl. Bibliothek beschäftigt. Wol von ihm ist das schlechte Bl., das Ottley (Notices) aufführt:

Papst Pius VI. Unten das Wappen desselben. Assensio lo gravó.

Eines J. Asensio erwähnt Zani, Encicl., unter dem J. 1794.

s. Cean Bermudez, Dicc.

P. Lefort u. W. Schmidt.

Aserti. Ercole Aserti, Maler des 18. Jahrh., schmückte mit seinen Werken im J. 1724 zu Parma das Oratorium des hl. Laurentius, das der Bruderschaft des hl. Sakraments und der hh. Paulus und Petrus zu Rom gehörte.

s. Donati, Nuova descrizione della città di Parma. 1824. p. 86.

Alex. Pinchart.

Ashby. H. Ashby, Schriftstecher, führte um 1790 ein Vorschriften-Buch nach Will. Thomson aus, sowie das Widmungsblatt zu Th. Macklin's engl. Bibel, welches das Datum Jan. 1791 trägt.

Sein Bildniss.

H. Ashby, writing engraver. Brustb. in Medaillon. Nach Burckhardt punktirt von Holl. Publ. 1803. 8. Wol das Bl., das Le Blanc aufführt als von Rob. Ashby verlegt.

Beide Ashby waren vermutlich Verwandte; in welchem Verhältnisse sie aber zu den folgenden, dem Kupferstecher W. Ashby und dem Maler H. Ashby, standen, ist mir unbekannt.

s. R. Weigel, Kunstlagerkat. 27. Abthl. No. 86. — Le Blanc, Manuel. — Füssli, Neue Zusätze, unter dem verkehrten Namen Aschloy.

W. Schmidt.

Ashby. W. Ashby, englischer Kupferstecher mit der Radirnadel, dem Grabstichel und in Punktirmanier, hielt sich um 1821—1833 zu Paris auf. Wir erwähnen folgende Bll.:

1) Chasseur anglais. 8.
2) Spaniel. Nach Reinagle. qu. 4.
   I. Mit der Adresse von Ashby.
   II. Mit der Adr. von Aumont.
   Diese Druckgattungen gelten wol auch für die drei flg. Nummern.
3) Water spaniel. Nach Reinagle. qu. 4.
4) Pointer. Nach Reinagle. qu. 4.
5) Spanish-pointer. Nach Reinagle. qu. 4.
6) Effet de l'harmonie. gr. 4. Zwei Darstellungen auf einer Platte.
7) Liegende Frau. Nach Rob. Westall. kl. qu. 4.
8) Bll. zu: Oeuvres complètes de Béranger. Paris 1834. 8.
   Ob die nachfolgenden Bildnisse auch von ihm, ist sehr ungewiss:
9) Joseph Benson von Edmond Hall. Nach Aldrick. 4.
10) Narbonne Berkeley Baron von Bottecourt. Heineken. Füssli.
11) Reverend John Hewlett. Fol.

s. Heineken, Dict. — Füssli, Künstlerlexikon. II. — Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Ashby. H. Ashby, englischer Maler im ersten Drittel des 19. Jahrh. Wahrscheinlich derselbe, den Fiorillo ohne Vornamen erwähnt. Im J. 1802 habe dieser das Bildniss des Lexikographen Walker vollendet. Jedenfalls ist er nicht, wie Füssli meinte, mit dem Kupferstecher Ashby (s. diesen) eine Person.

Nach ihm gestochen:

1) W. Butler, Schreibmeister zu London, † 1822. Gest. von Holl. 8.
2) John Dale, Esqr. Gest. von Young. 1803. Fol.
3) John Haighton, Arzt, Prof. an Guy's Hospital zu London, † 1823. Gest. von J. Kennerley. gr. Fol.
4) Patrick Kelly, Verfasser des Universal Catechist. † 1842. Gest. von Woolnoth. 4.
5) Mr. Norton. Gest. von Clint. Fol.
6) Charles Lord Spencer, born 1740, Vice Treasurer of Ireland, died 1820. Gest. von Turner. Fol. Privatplatte.

s. Fiorillo, Gesch. der zeichnenden Künste. V. 793. — Füssli, Neue Zusätze.

W. Schmidt.

Asher. Louis (Julius Ludwig) Asher, Historien- und Genremaler, geb. zu Hamburg am 28. Juni 1804. Seine ersten Lehrer in der Kunst waren in seiner Vaterstadt Gerdt Hardorf und Leo Lehmann, der Vater der bekannten Historienmaler Heinrich und Rudolf Lehmann zu Paris. Mit 17 Jahren ging er zur weiteren Ausbildung zunächst 1821 auf die Akademie zu Dresden und sodann nach Düsseldorf, wo damals Cornelius einen großen Kreis von Schülern um sich vereinigt hatte. Als Cornelius 1825 nach München übersiedelte, folgte A. ihm dahin mit seinen Landsleuten, den früh verstorbenen Oldach und Erwin Speckter, sowie W. v. Kaulbach u. A. Hier war er unter der Leitung von Cornelius an der Ausführung der Fresken in der Glyptothek thätig. Nachdem A. 1827 nach Hamburg zurückgekehrt war und 1830 in Berlin seinen Aufenthalt genommen hatte, zog ihn 1832 ein lang genährtes Verlangen nach Italien, wo er in Gemeinschaft mit seinem Freunde Erwin Speckter länger als drei Jahre verweilte. Hierauf brachte er wieder mehrere Jahre in seiner Vaterstadt zu und ging im Herbst 1839 zum zweiten Male, in Gesellschaft Kaulbach's, auf ein Jahr nach Italien. Seitdem lebt A. abwechselnd in München und in Hamburg.

Asher's Kunststreben ist hauptsächlich dem Idealen zugewandt. Diese Richtung überwiegt bei ihm so sehr, dass sie ihn hindert, seine Gestalten nach der Natur zu vollenden, sowie es auch auf eine malerische Wirkung von ihm nicht abgesehen ist. Erfindungsgabe und Mannigfaltigkeit der Darstellung, Komposition und Zeichnung

sind es sonach vor Allem, wodurch seine Leistungen sich hervorthun, und wovon namentlich seine Historienbilder Zeugniss ablegen. Wenn A. Anfangs die altdeutsche Kunst nachahmte, so verdanken wir es seinem Aufenthalte in Rom, dass er in den italienischen Meistern mehr und mehr seine eigentlichen Vorbilder fand. Von seinen historischen Gemälden sind die bedeutendsten: König Lear mit der todten Cordelia, zu München 1854 entstanden, in der städtischen Galerie der Kunsthalle zu Hamburg; eine hl. Cäcilia, im Besitz des verstorbenen Senators Merck daselbst; eine Auferstehung Christi, aus dem J. 1851, welche bei der von dem Hamburger Künstlerverein ausgeschriebenen Konkurrenz als Altarbild für die neuerbaute St. Petrikirche daselbst bestimmt war, aber erst, nachdem bereits ein von Hermann Steinfurth eingeliefertes Bild die Palme davon getragen hatte und in der Kirche aufgestellt worden, in der Vaterstadt eintraf. Unter seinen Genrebildern nennen wir namentlich die Albaner Hirtenfamilie, Rom 1835, im Besitz des Dr. Asher in Hamburg; Römisches Genrebild — stehender Hirtenknabe —, im Besitz der Frau Dr. Abendroth daselbst; Römerinnen (Maria l'Ortolana), in der städtischen Galerie der Kunsthalle daselbst, und ein Ave Maria in Rom, im Besitz des Senators Haller daselbst. A. malte ausserdem zahlreiche, größtentheils in Hamburg und Lübeck sich befindende Porträts und leistete auch in diesem Fache nicht Gewöhnliches, wie z. B. das Bildniss der Sängerin Jenny Lind (im Besitze des Hrn. Th. Arnemann in Altona) beweist. Einen gewissen Ruf verschaffte ihm schon 1823 das von ihm auf Stein gezeichnete Bildniss aus der »Stummen von Portici«: Masaniello und Fenella, dargestellt von den beliebten damaligen Hamburger Schauspielern Cornet und Betty Schröder. Noch erwähnen wir von ihm aus der letzten Zeit einer Reihe von Kompositionen zur Ausschmückung des Musiksaales in dem Hrn. Parish gehörenden Schlosse Senftenberg in Böhmen. — Er bediente sich bisweilen des obenstehenden Monogramms.

s. Hamburger Künstlerlexikon. I. 7. — Brulliot, Monogr. I. N. 550. — Nagler, Monogr. IV. No. 897.

Th. Gaedertz.

Nach ihm:

1) C. A. Bader, Tenorsänger. Hüftbild im Kostüm. Gez. von Asher. O. Speckter lith. gr. Fol.
2) Heinr. von der Hude, Syndicus in Lübeck. Lithogr. von Schwab. Fol.
3) W. Kaulbach, Maler. Brustb. Gez. von Asher. Gest. von C. Gonzenbach. 4.
4) Titania und Zettel. Titania and Bottom. (Aus Shakespeare's Sommernachtstraum.) Nach einer Zeichnung. Asher fecit. Albert phot. Erschien 1863 in Bruckmann's Münchener Verlag in verschiedenen Grössen.

W. Schmidt.

Ashfield. Edmund Ashfield, englischer Bildnissmaler, gegen Ende des 17. Jahrh., aus vornehmer Familie, Schüler von Michel Wright, malte in Oel, hauptsächlich aber in Pastell, und man rühmte dabei seine große Mannigfaltigkeit des Kolorits, durch die er jede Gesichtsfarbe zu treffen und seinen Köpfen volle Rundung zu geben vermocht hätte. Nach Fiorillo haben seine Gemälde viel Harmonie und eine sanfte Verschmelzung der Tinten. Sie waren so theuer, dass man einige bis auf 10 Pfund Sterling bezahlte. Sein Schüler H. Lutterel aber erlangte einen weit größeren Ruf. Waagen erwähnt die Bildnisse der Ladies Pembroke und Warwick, nach van Dyck, in Burleigh House, wegen ihrer ausserordentlich feinen Ausführung.

s. Pilkington, Dict. — Fiorillo, Gesch. der zeichnenden Künste. V. 451. — Füssli, Künstlerlexikon und Neue Zusätze. — Waagen, Treasures of Art in Great Britain. III. 408.

W. Schmidt.

Ashford. William Ashford, Landschaftsmaler aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. Er ist geb. in England, behauptet aber seinen Platz in der Kunstgeschichte Irlands, wo er sich niederliess und starb. Er hatte daselbst ein einträgliches Amt in der Artillerie-Verwaltung; in seinen freien Stunden trieb er Zeichenkunst und Malerei, worin er es bald so weit brachte, dass er darin Unterricht ertheilen konnte. Seine Arbeiten wurden in Irland sehr geschätzt. Um 1800 stand er auf der Höhe seiner Kunst; von da bis zu seinem Tode hatte er nur zwei Gemälde für einen Mr. Hodges zu malen. Er starb um 1830 in seinem Hause, Sandy-mount-Park, bei Dublin.

Sein Zeitgenosse Pasquin urtheilt über Ashford's Bilder: Seine Vordergründe und Bäume gerathen ihm gut, die Lüfte sind zu grün und die Figuren mit wenig Fleiss ausgeführt. Die Sammlung Fitz William zu Cambridge besitzt von unserem Künstler fünf Ansichten aus der Umgebung von Dublin.

s. Ant. Pasquin, An authentic history of the professors of painting, sculpture and architecture, who have practised in Ireland (1794). p. 40. — W. B. Sarsfield Taylor, The origin, progress and present condition of the fine arts in Great Britain and Ireland. II. 282. — Lavice, Revue des Musées d'Angleterre. p. 154.

Alex. Pinchart.

Nach ihm gestochen nach Th. Milton:

1) Bally Finn. 1787. 4.
2) Mount Kennedy. 1787. 4.
3) The scalp in the County of Wicklow. 4.
4) Belan-House in the County of Kildare. 4.

G. W. Reid u. W. Engelmann.

Ashley. Alfred Ashley, moderner englischer Zeichner und Radirer, hatte ein lebhaftes Gefühl für Landschaften; dagegen missrieth ihm gänzlich die Zeichnung von Interieurs oder Figuren. Er bediente sich der obenstehenden Monogramme.

Von ihm radirt:

1) The Art of Etching on copper. By Alfred Ashley. Illustrated with 14 Etchings by the author. London (1849). qu. 4.
2) Old London Bridge, a Romance of the Sixteenth Century. By G. Herbert Rodwell. Illustr. by Alfred Ashley. London. 8. Hierin sind 25 Bll. von Ashley und ein Holzschn. nach seiner Zeichnung von Greenaway & Wright.
3) Christmas Shadows. A Tale of the Times. By Alfred Ashley. Mit Radirungen des Verfassers. London (1850). 8.
4) Eine Mutter scherzt mit ihrem Kind. Nach D. Wilkie. 8.

s. Nagler, Monogr. I. No. 103.

G. W. Reid und W. Schmidt.

Ashley, s. **Astley.**

Ashton. Matth. Ashton, englischer Maler in der ersten Hälfte des 18. Jahrh.

Nach ihm gestochen:

1) Hugh Boulter, Bischof von Armagh in Irland. Gest. von Th. Beard. 1728.
2) Ambrose Philipps, Dichter, † 1749. Gest. von Cook. 8.

s. Heineken, Dict. — Le Blanc, Manuel, bei Beard.

W. Schmidt.

Ashton. William Ashton, war der Vorsitzende der im J. 1787 zu Liverpool nach dem Muster der königlichen gestifteten Malergesellschaft.

s. Fiorillo, Gesch. der zeichn. Künste. V. 871.

W. Schmidt.

Asinaro. Tognone, genannt Asinaro, war in Bologna Schilder- und Ornamenten-Maler in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. Malvasia scheint seiner nur zu gedenken, um für einige Scherze Gelegenheit zu haben. Tognone war Eselstreiber, ehe ihn der Ehrgeiz zur Kunst trieb. Einen anderen Namen als den seines ersten Gewerbes hat er sich nicht erworben: »denn nicht aus jedem Holze macht man Merkure.«

s. Malvasia, Felsina pittrice. II. 118.

Jansen.

Asinelli. Frate Antonio Asinelli, war Karmeliter in Bologna und lebte Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrh. Er zeichnete sehr gut und besass ein großes Geschick für Intarsiaturen. Bumaldi nennt ihn delineator ingeniosissimus. Mit dem Dominikaner Damiano aus Bergamo verfertigte er die eingelegten Holzarbeiten im Chore der Kirche San Domenico. Auch an denjenigen, die sich im Chore von S. Michele in Bosco befinden und 1520 vollendet wurden, soll Asinelli thätig gewesen sein.

s. Masini, Bologna perlustrata, ganz aus Bumaldi, Minervalia. p. 253.

Jansen.

Asinio. M. Asinio, spanischer Kupferstecher zu Madrid am Beginne des 17. Jahrh.

Doña Margarita de Austria, Gemalin König Philipp's III. von Spanien, im Alter von 26 Jahren. In der Lebensbeschreibung der Königin von D. Diego de Guzman, Patriarch von Indien. Gestochen 1616 zu Madrid.

s. Cean Bermudez, Dicc.

P. Lefort.

Asinius, s. Michel **Lasne.**

Asioli. Giuseppe Asioli, Kupferstecher, zugleich tüchtiger Klavierspieler, geb. zu Correggio den 24. Aug. 1783. Bald nach dem 1801 erfolgten Tode seines Vaters, begab er sich nach Bologna, um sich unter der Leitung Franc. Rosaspina's der Kupferstecherkunst zu widmen. Indem er hier mit Vorliebe die Stiche seines Meisters, Morghen's, Strange's und Edelinck's studirte, gewann er eine eigene Manier, die wegen der Weichheit, Lebhaftigkeit, des Verständnisses der Zeichnung, der Form und des malerischen Reliefs wie nicht minder wegen der glänzenden Kraft des Grabstichels Beifall findet. So kopirte er mit der täuschendsten Nachahmung in zehn Monaten den grossartigen Stich von Edelinck, die hl Familie. Im J. 1814 hielt er sich mit seinem Bruder Luigi, einem guten Musik-Komponisten, zu London auf, wo er ein Jahr blieb und das angebliche Porträt des Correggio nach einem Gemälde Dossi's und eine hl. Familie nach Rafael veröffentlichte. Nach Bologna 1815 zurückgekehrt, führte er verschiedene Stiche nach Gemälden der dortigen Pinakothek für das von Rosaspina herausgegebene Werk aus und heiratete 1817 dessen Tochter Henrietta. Er blieb dort, ganz seiner Kunst ergeben, bis 1821, in welchem Jahre er zum Professor der Kupferstichkunst an der Kunstakademie in Modena ernannt wurde. Sein Verdienst war es, dass die Kupferstecherkunst, die man beinahe todt nennen konnte, zu einer Blüte gedieh, wie sie die Zeitumstände erlaubten. Ansehnliche Künstler gingen aus seiner Schule hervor; einige derselben überschritten nicht die Mauern von Modena, andere gingen weiter in größere Kreise, um ihre Studien zu vollenden. Unter den erstern sind erwähnenswerth Agostino Boccabadati, Geminiano Bruni und Agostino Cappelli, bekannt durch seine Kopie der Müller'schen Madonna di S. Sisto. Mit der Liebe eines Vaters und der Gewissenhaftigkeit eines Künstlers leitete A. sein Amt bis zum Juli 1842, in welchem Jahre ein schwerer Gichtanfall ihn zwang, um den ehrenvollen Ruhestand anzuhalten, der ihm in seiner Vaterstadt Correggio zugestanden wurde. Hier starb er am 10. Jan. 1845.

Vorzüglich verstand er sich auf die Zeichnung. Darum erbaten sich nicht wenige Künstler von Bedeutung von ihm Zeichnungen, die ihnen zum Stiche dienten; auf diese Weise sind einzelne Hauptwerke der italienischen Stecher entstanden. Sein am meisten geschätzter Stich sind die drei Grazien nach Pellegrino Tibaldi, heute in Italien zu den Seltenheiten zählend, da ein gewisser Bacilieri die Platte nach England entführte.

Cavallucci.

Von ihm gestochen:

1) La strage degli innocenti. Der Bethlehemitische Kindermord. Nach G. Reni. gr. Fol.
2) Verkündigung Mariä. Nach einem Unbekannten.
3) Hl. Familie. Nach Rafael.
4) Hl. Familie Franz' I. Kopie nach Edelinck's Stich nach Rafael's Bild im Louvre. 1814. Fol.
5) Hl. Familie nach P. Benvenuti. Fol.
6) Hl. Familie nach Bagnacavallo. In dem Galeriewerk der Pinacoteca di Bologna.
7) Ecce homo. Nach Correggio. Fol. s. Bd. I. Allegri No. 240[a].
8) Christus in Engelsglorie. Homo factus est. Nach Correggio's Bild im Vatikan zu Rom. 1816. 4. s. Bd. I. Allegri No. 399.
9) Hl. Familie. Nach Bagnacavallo (Ramenghi). In dem Galeriewerk der Pinacoteca di Bologna.
10) Madonna von Heiligen verehrt. Nach S. Cantarini. Desgleichen.
11) Madonna von Heiligen verehrt. Nach L. Carracci. Desgl.
12) Hl. Jungfrau mit dem Kinde, dabei die hh. Magdalena und Lucia. Quadro dipinto da Antonio Allegri. — In Albinea, per quella Chiesa. Nach Giaroli's Zeichnung. kl. Fol. In Venturi's Storia di Scandiano. 1822. s. Bd. I. Allegri No. 354.
13) La B. V. addolorata. Halbfig. Nach G. Reni's Bild in Bologna. Prämienblatt der Akademie von Bologna. Fol.
14) Mater dolorosa. Nach Magnanini.
15) Himmelfahrt Mariä. Nach Ann. Carracci. In dem Galeriewerk der Pinacoteca di Bologna
16) Hl. Sebastian. Nach G. Reni. Desgl.
17) Hl. Franziskus. Nach G. Reni.
18) Hl. Franziskus. Nach Guercino.
19) Hl. Magdalena in der Wüste. Nach Correggio. qu. Fol. s. Bd. I. Allegri No. 260[b].
20) Venus und Cupido. Nach C. Cignani. Für das Turiner Galeriewerk von R. d'Azeglio. Fol.
21) Le Grazie. Die drei Grazien. Nach P. Tibaldi. Fol.
22) Galathea. Nach Ann. Carracci.
23) Angelika und Medoro. Nach L. Cipriani.
24) Jason und Medea. Nach P. Tibaldi.
25) L'onore. Die Ehre. Nach L. Carracci.
26) Die Schrecken des Krieges. Nach dem Bilde des Rubens im Palazzo Pitti. gr. qu. Fol.
27) Olympia. Nach L. Cipriani.
28) Die Wachsamkeit. Nach L. Carracci.
29) Kopf eines Singenden.
30) Angebliches Bildniss des Allegri gen. Correggio. Brustb. mit Mütze in Medaillon. Nach der Zeichn. des Pasini. 4. s. Bd. I Allegri. p. 463 No. 28.
31) —— Dass. Zum Werke: Vite e ritratti d'illustri Italiani. Milano.
32) Bildniss des Arztes Araldi.
33) Bildniss des Bonifazio Asioli.
34) Bildniss des Dichters Bojardo. Brustb. im Profil. 4.
35) Bildniss des Domenico Cimarosa. Nach Lebrun.
36) Bildniss des Ferd. d'Este. Nach A. Malatesta.
37) Büste des Franc. d'Este. Nach einer Skulptur des Pisani.
38) Bildniss des Benedetto Giovanelli.
39) Bildniss des Kardinals Ippolito de' Medici. Nach Pontormo. Muzzi del. In L. Bardi's Galleria Pitti. 1842. Fol.
40) Bildniss des Claudio Merula.
41) Bildniss des Paolo Ruffini.
42) Bildniss des Arztes Tommasini.

Nach Notizen des Prof. F. Asioli, Sohnes des Künstlers.

J. Cavallucci u. W. Engelmann.

Askaros. Askaros, Bildhauer aus Theben, aber in Sikyon, vielleicht in der Schule des Kanachos, gebildet. Sein Werk war eine Zeusstatue, mit Blumen bekränzt und den Blitz in der Linken haltend, welche die Thessalier wegen eines Sieges über die Phokier gegen die Zeit der Perserkriege nach Olympia geweiht hatten: Paus. v. 24, 1.

s. Brunn, Gesch. d. gr. Künstler. I. 64. — Overbeck, Schriftquellen. No. 477.

Brunn.

Askevold. Anders Monssen Askevold, norwegischer Landschafts- und Thiermaler, geb. 25. Dez. 1834 im Kirchspiel Askevold in Bergens Stift. Sein Vater, Küster und Schullehrer, besass eine kleine Büchersammlung, welche der Sohn fleissig studirte, indem er besonders die Illustrationen der Zeitungen und Zeitschriften nachbildete. Eine zufällige Veranlassung, einige naturhistorische Zeichnungen zu kopiren, namentlich aber sein stetiger Aufenthalt im Felde, wo er die Herde seines Vaters im Sommer hütete, gaben ihm ein lebhaftes Interesse für die Thierwelt. Durch die Fürsorge des hochverdienten Stiftamtmannes Christie kam er 1847 nach Bergen, wo der Landschaftsmaler Reusch, der zwar ein mittelmässiger Kolorist, aber ein eleganter und sicherer Zeichner war, sein erster Lehrer ward. Reusch war Dahl's Schüler, und somit wurde A. von der Richtung dieses »Vaters der nordischen Landschaftsmalerei« berührt. Später, als Christie 1849 gestorben war, wurde Reusch auch sein persönlicher Wohlthäter, indem er den Jüngling in sein Haus aufnahm. Unter ihm malte nun A. Stillleben, besonders todtes Vogelwild und Jagdgeräte; auf eigene Hand malte er — für's Brod — Porträts, so dass er, als der Tod ihm bald nachher auch Reusch wegnahm, nach Düsseldorf gehen konnte. Im Herbst 1855 kam er nach Düsseldorf und wurde Gude's Schüler. Alle Sommer besuchte er Norwegen der Studien halber; 1858—60 hielt er sich in Bergen auf. Dann ging er abermals nach Düsseldorf und Paris, wo er sich vier Jahre aufhielt. Seit 1866 ist er wieder in Bergen.

Es sind besonders die norwegischen Sennhütten mit den frischen Graswällen, welche A. mit Vorliebe darstellt. Menschliche Figuren gelingen ihm nicht ebenso als das Rindvieh, dessen Charakter er mit seltener Treue und Poesie wiederzugeben versteht. Vor Allem sind seine Naturstudien bewundernswerth. Vier derselben kaufte die Düsseldorfer Akademie an. Unter seinen Gemälden heben wir besonders den Herbstmorgen in einem norwegischen Bauernhof heraus,

der auf der Londoner Ausstellung von 1866 zu sehen war und in England angekauft wurde.

Nach Privatmittheilungen.

L. Dietrichson.

Asklepiades. Asklepiades, 1) Architekt, Sohn des Attalos aus Kyzikos, in Samothrake beschäftigt: Corp. inscr. gr. 2158; vgl. 2157.

2) Architekt, Sohn des Hilaros aus Lampsakos, nur aus seiner Grabschrift bekannt: Corp. inscr. gr. II. 995. n. 2016b.

Brunn.

Asklepiodoros. Asklepiodoros, Maler und wahrscheinlich auch Bildhauer, von Plutarch (de glor. Ath. 2) den berühmtesten athenischen Malern beigezählt. Noch mehr spricht für seinen Ruhm, dass Apelles ihn in der »Symmetrie« bewunderte und ihm in den »Maßen, d. h. wie weit etwas vom andern abstehen müsse«, sogar den Vorrang vor sich selbst einräumte (de mensuris, hoc est quanto quid a quoque distare deberet: Plin. 35, 80 u. 107). Symmetrie bezeichnet hier nicht die Proportionen der einzelnen Gestalt, sondern eben das Verhältniss der Abstände der verschiedenen Dinge von einander innerhalb des Bildes, so dass an der Stelle des Plinius nichts zu ändern ist, wie Wustmann wollte (N. Rhein. Mus. XXII .13). Da Plinius ihn unter den Quellen des 35. Buches zitirt, darf wol angenommen werden, dass er diese Seite der Kunst auch theoretisch in Schriften behandelte. Von seinen Gemälden wird nur ein einziges angeführt, die zwölf Götter darstellend, die ihm von Mnason, Tyrannen von Elatea, ein jeder mit 30 Minen (zusammen also mit 9430 Thalern) bezahlt wurden. Ueber Mnason vgl. Urlichs, im N. Rhein. Mus. XXV. p. 510. Der Bildhauer Asklepiodoros, der Philosophenstatuen machte (Plin. 34, 86), scheint von dem Maler nicht verschieden zu sein.

Brunn.

Asmundus. Asmundus sculpsit: Uebersetzung der Runen-Inschrift auf dem Grabstein des Gailfon, aus den Monumenta Uplandica, Pars I, Stockholmiae 1710, p. 225—226, abgebildet bei Agincourt, sculpt. tabl. 29. No. 3. Die Skulptur ist nur ein in Umrissen eingehauenes Ornament von künstlich verschlungenen Bändern.

Fr. W. Unger.

Asne, s. Michel **Lasne** oder **L'Asne.**

Asner, s. **Assner.**

Asola. Orazio d'Asola, Maler zu Cremona im letzten Drittel des 16. Jahrh., lernte bei Bernardino Campi. Er arbeitete gemeinsam mit seinem Mitschüler Cristoforo Magnani in den Kirchen S. Domenico und S. Abondio zu Cremona.

s. Baldinucci, Notizie de' Professori del Disegno, VIII. 234 (im Leben des Crist. Magnani).

W. Schmidt.

Asoleni, s. **Azzolini.**

Asoletti. Giovanni Bernardino Asoletti, Wachsbossirer zu Neapel, war 1618 zu Rom. Er soll nach Domenici (Pitt. Napol. II. 248) im Bildniss und der Historie seines Gleichen nicht gehabt haben.

U.

Asopodoros. Asopodoros, Bildhauer aus Argos, Schüler des Polyklet. Plin. 34, 50.

Brunn.

Aspaas. Svend Aspaas, Baumeister von Röraas in Norwegen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., dessen »Geschicklichkeit« gerühmt wird. Er erbaute einige Kirchen in Hedemarken.

s. Weinwich, Kunsthistorie. p. 227.

* *

Aspach. Adam Aspach, Nürnbergischer Maler von Bildnissen, »in welchen sowol die Kunst als die Aehnlichkeit ihn zu einem habilen Meister machte. Starb um's Jahr 1580«: so berichtet Doppelmayr in seiner historischen Nachricht von den Nürnb. Künstlern p. 204.

W. Schmidt.

Aspari. Domenico Aspari (Aspar), Maler und Radirer, geb. zu Mailand den 4. Aug. 1745, † 8. April 1831. Er lernte die Malerei an der Akademie zu Parma unter Biagio Valdrighi's Leitung und führte daselbst einige dekorative Arbeiten im herzogl. Palaste aus. Nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt, nahm er selten mehr den Pinsel in die Hand, da die Zeitverhältnisse der Malerei nicht günstig waren, sondern wandte sich mit glücklichem Erfolg der Radirung zu, wobei er sich Piranesi zum Vorbild nahm. Aufträge zu Malereien erhielt er so selten, dass er in 10 Jahren nur ein Bildniss der Baronin Harrach und einige Dekorationen für eine fromme Laienbruderschaft in Mailand ausführte. Diese Dekorationen gefielen allgemein, wie auch der Maler Franc. Londonio sich rühmend darüber aussprach. Dies bewirkte wol mit, dass A. 1776, als in Mailand die Akademie eröffnet wurde, zum Lehrer der Elementarzeichen-Schule ernannt wurde. Seitdem war er übrigens vorzugsweise als Kupferstecher thätig: sowol in figürlichen Darstellungen, als auch in der Architektur und Prospekten.

Sein Hauptwerk in der Malerei ist ein Bild für die Pfarrkirche von Osnago: Madonna mit dem Kinde in trono, zwischen dem hl. Titularbischof der Kirche und einem anderen Heiligen. Durch Feuchtigkeit verdorben, musste das Bild später auf eine frische Leinwand übertragen werden; doch bemerkt man an ihm noch das Verdienstliche, das es für seine Zeit hatte. Die Zeichnung ist breit, das Kolorit fett impastirt in der charakteristischen Weise der damaligen Mailänder Schule. A. malte ferner noch ein großes Gemälde bei Gelegenheit eines Konkurses, welches dann auf Anordnung der Regierung von Bologna angekauft wurde.

Nach 52 Jahren unermüdeten Fleisses als Zeichenlehrer wurde er mit der großen goldenen

Medaille ausgezeichnet, die ihm durch ein kaiserliches Dekret vom September 1826 ertheilt wurde.

s. Elogio del Professore Dom. Aspari letto dal Sig. Ignazio Fumagalli il giorno 7. Sept. 1840, in occasione della solenne distribuzione dei premi nella J. R. Acad. di Brera. Milano 1840.

J. Cavallucci.

Von ihm gestochen:

1) Ruhe auf der Flucht nach Aegypten. Nach dem Bilde bei G. B. Bianconi in Bologna, angeblich von Correggio. Mit Widmung an den Grafen Wilzeck 1784. Fol. s. Allegri, Bd. I. p. 472. No. 371.
2) Abendmahl des Leonardo da Vinci. Ohne Füsse der Figuren und mit bis zum Boden hängender Tischdecke. Nach einer Zeichn. im Besitze von Gius. Casati. gr. Roy. qu. Fol.
3) Büste eines Mannes mit rundem Hute, nach links. 1770. 12.
4) M. Peregrina Amoretti. Nach Pauolo Boroni. Titelbl. zu: Laurea della Signora M. Pellegrina Amoretti. Pavia 1777. 4.
5) Bll. für die von den Zisterziensern in Mailand herausgegebene italienische Uebersetzung von Winckelmann's antiker Kunstgeschichte: Storia delle arti del disegno presso gli antichi, con note. Milano 1779. 2 Bde. gr. 4.
6—28) Folge von Ansichten von Mailand 23 Bll. Roy. qu. Fol.
   6) Veduta del fianco del Duomo di Milano.
   7) Veduta di S. Lorenzo, anticamente Bagni di Nerone.
   8) Veduta delle Colonne di S. Lorenzo. 1786.
   9) Veduta generale del fabbricato detto di S. Lorenzo di Milano. 1791.
   10) Veduta del antico Castello ora Foro Bonaparte. 1792.
   11) Veduta dell' Ospitale Maggiore. 1790.
   12) Palazzo del Ministero della Guerra. 1792.
   13) Veduta del Palazzo di Governo. 1792.
   14) Veduta dell'antica Piazza del Castello. 1790.
   15) Veduta del R. J. Castello di Milano. 1790.
   16) Veduta del Castello con parte della Città. 1792.
   17) Veduta della Piazza di S. Fedele col Palazzo di Finanza.
   18) Piazza e Palazzo Belgiojoso. 1788.
   19) Veduta della Piazza Fontana, e Palazzo Arcivescovile. 1788.
   20) Veduta del Cortile di Brera. 1786.
   21) Veduta del Mercato di Porta Ticinese. 1786.
   22) Veduta del Mercato di Porta Marengo. 1786.
   23) Veduta esterna di Porta Romana. 1788.
   24) Facciata del Palazzo di T. Marino. 1788.
   25) Veduta del Cortile di Brera. 1786.
   26) Veduta del Teatro Grande alla Scala. 1790.
   27) Veduta di S. Maria presso S. Celso. 1786.
   28) Veduta di S. Paolo delle Monache. 1788.

s. Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt u. W. Engelmann.

Carlo Antonio Aspari (Aspar, Asparri), Sohn Domenico's, Architekt, nach Zani auch Kupferstecher, lernte bei Giac. Albertolli und erbaute im J. 1810 die Arena del Sole zu Bologna. Er starb im J. 1834 als Lehrer der Zeichenkunst an der k. k. Normalschule zu Mailand.

s. Zani, Encicl. — Bianconi, Guida del forestiere per la città di Bologna. Ausg. von 1820. pp. 33. 456.

W. Schmidt u. Alex. Pinchart.

Aspasios. Aspasios, Steinschneider. Von seiner Hand ist ein berühmter Minervenkopf mit reich geschmücktem Helme, jetzt im Wiener Kabinet, an dem man die Inschrift mit Unrecht hat verdächtigen wollen: Canini, Iconogr. pl. XCIII; Stosch, Gemm. ant. t. 13; Bracci, Mem. d. inc. I. 29; Winckelmann, Descr. de Stosch II. 190. Eckhel, Choix de pierres grav. pl. 18. Sollte eine Wiederholung des Steines (Bull. d. Instit. 1844, p. 88; 1845, p. 108; suppl. al n. x) antik sein, so könnte sie doch nur als eine Kopie von anderer Hand gelten. Vielleicht antik ist das Bruchstück eines Serapiskopfes im Florentiner Museum: Stosch, Gemm, ant. t. 14; Gori, Mus. Flor. II. 3, 1; Bracci, Mem. d. incis. I. 28. Alle übrigen Steine mit seinem Namen sind verdächtig.

s. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler. II. 473.

Brunn.

Asper. Hans Asper, Maler, aus einem angesehenen Züricher Geschlechte stammend, geb. zu Zürich im J. 1499, † den 21. März 1571. Das Geburtsjahr ergibt sich aus einer ihm zu Ehren geprägten Medaille, die auf einer Seite sein Bildniss enthält mit der Umschrift: IMAGO JOANNIS ASPER PICTORIS ANNO AETATIS SVÆ 41. 1540, auf der Kehrseite einen Todtenkopf mit der in schräg gestelltem Quadrat herumgeführten Inschrift: SICH WER DV BIST. DER TOD GWŸS IST. VNGWŸS DIE STVND. REDT GOTES MVND. — A. scheint um 1526 geheiratet zu haben, denn von 1527—1552 wurden ihm, nach den Züricher Taufbüchern, sechs Söhne und fünf Töchter geboren. Im J. 1545 ward er von seinen Mitbürgern, bei denen er in Ansehen stand, zum Mitglied des großen Rathes gewählt. Seine Vermögensverhältnisse waren aber nicht glänzend. In einem Schreiben des Rathes von Zürich an den von Solothurn kommt über ihn die Stelle vor: er sei bei geringem Kapital und vielen Kindern dennoch äusserst uneigennützig in Ausübung seiner Kunst (»vnnd also sin kunst vnnd arbeyt mit Ringem houptguth vnnd vilen Kindenn, menglichem getrüwlich mittheylt«). Damit stimmt überein, dass ihm 1564 sein Bruder Melchior hundert Gulden vermacht, mit der Bedingung, dass hiervon eine Schuld an die Zunft zur Meise, zu der die Maler gehörten, getilgt werde; 1565 schenkten ihm ferner die Töchter des verstorbenen Bruders hundert Pfund. Und am 7. Januar 1568, nachdem er dem Rath »zwei hübsche Werk« gemalt und um eine Belohnung gebeten, ergeht der Rathsbeschluss: in Anbetracht, dass er und seine Frau hoch betagt seien und nicht genug besässen, um auf die Dauer ihres Leibes Nahrung zu haben, zudem er sich stets fromm und aufrecht gehalten, seien die

Maßregeln zu treffen, um den guten alten Mann und seine Frau zu versorgen. Wahrscheinlich wurde er also gegen seines Lebens Ende in das Pfrundhaus aufgenommen.

Seine Arbeit war mannigfaltigster Art; auch die rein handwerksmäßige übte er, dem Zeitgebrauch entsprechend. Als Stadtmaler hatte er, nach den Rathsrechnungen, den Anstrich der öffentlichen Gebäude in Zürich, die Bemalung der Schilde und Fahnen auf Brunnen und Thürmen zu besorgen. Von seinen Fassadenmalereien ist nur eine auf uns gekommen: Die Löwen mit dem Schild und Panier von Zürich am Schlossthor von Kyburg (1556). Die Malerei am Gesellschaftshause der Böcke oder Schwertler, ging 1696 zu Grunde, als dasselbe abgerissen wurde, um für das neue Rathaus Platz zu machen. Hier waren die zwölf Monate dargestellt mit ihren entsprechenden Beschäftigungen und in Landschaften, unter jedem Monat die Fische, die man zur betreffenden Jahreszeit im Zürich-See und Limat-Fluss fangen durfte. Am St. Petersthurm hatte er die astronomische Zeittafel gemalt, die aber bereits im vorigen Jahrh. übermalt und seither zerstört wurde. Im Rathause zu Zürich befinden sich jene Bilder, auf die sich der oben zitirte Rathsbeschluss bezieht, das 1567 bezeichnete Stadtwappen, gehalten von zwei Löwen in natürlicher Größe (durch Uebermalungen verunstaltet, im Treppenhause) und die beiden ehemaligen Seitenstücke (jetzt im Vorsaal des Rathszimmers), Frucht- und Blumenstücke mit Vögeln, von scharfer, liebevoller Naturtreue. Aehnliche Gegenstände pflegte er vielfach in Farben auf Papier nach der Natur zu zeichnen; nach Füssli hat er auch die Vorbilder zu den Holzschnitten von vierfüssigen Thieren, Vögeln und Fischen in Konrad Gessner's Historia Animalium geliefert. Sein Zeichen kommt hier indessen nirgends vor. Es sind Abbildungen, die mit großer Sorgfalt und dem Bestreben höchster Treue, zugleich nicht ohne künstlerisches Geschick gemacht sind. Wahrscheinlich zeichnete er die Illustrationen zu zahlreichen, namentlich zu den bei Froschouer herausgekommenen, Züricher Druckwerken. In der 1546 erschienenen »Gemeiner loblicher Eydgnoschafft, Stetten, Landen vnd Völkeren Chronik« von Johann Stumpf trägt das Porträt Zwingli's sein Monogramm (vgl. Passavant, Peintre-Graveur III. 474; jedenfalls ist es nicht von ihm selbst geschnitten.) Doch kann man wol auch, zahlreiche aus Holbein's altem Testament kopirte und viele geringere Darstellungen abgerechnet, die Erfindung der meisten übrigen Holzschnitte — Bildnisse und figürliche Kompositionen, namentlich Schlachtenbilder, die oft sehr reich und lebendig sind, Thiere, Städte-Prospekte — auf seine Rechnung setzen. Hinsichtlich mancher Städteansichten ist seine Urheberschaft durch eine kürzlich veröffentlichte Urkunde bewiesen. Hans Asper, so schreibt am Himmelfahrtstage 1546 der Züricher Rath dem von Solothurn im oben erwähnten Briefe, habe für die zu Ehren der Eidgenossenschaft in Druck befindliche Chronik, Solothurn und andre fürnehme Schweizer Städte abzukonterfeien unternommen, aber Solothurn habe ihn dermaßen interessirt, dass er statt der blossen Ansicht ein vollständiges Panorama aus der Vogelperspektive auf Grund genauer Messungen, so er mit zwei Dienern angestellt, gefertigt und dies zu Zürich sorgfältig auf Tuch gemalt. — Dies schickte er der Stadt Solothurn zum Geschenk, empfohlen durch das Schreiben des Züricher Rathes, der der befreundeten Stadt nahe genug legt, dem Künstler für gehabte Müh und Arbeit eine gebürliche Verehrung zugehen zu lassen. Er erhielt 70 Kronen, jeder Gehülfe zwei Gulden Trinkgeld. Hans Asper war auch Schlachtenmaler und führte Arbeiten dieser Art für Solothurn aus, worüber uns ebenfalls urkundliche Nachrichten erhalten und kürzlich veröffentlicht worden sind. Eine früher vom Maler Rudolf Heri von Basel für Solothurn gemalte Darstellung der 1499 von den Eidgenossen gegen den schwäbischen Bund gelieferten Schlacht bei Dornach war so schadhaft geworden, dass der Rath Hans Asper mit der Anfertigung einer neuen Darstellung dieser Schlacht und ebenso der kurz vorher im selben Kriege gelieferten Schlacht in dem Bruderholze beauftragte. Der Künstler griff die Sache auf das sorgsamste an, erkundigte sich bei den Kantonen nach den Namen sämmtlicher Hauptleute und brachte das erste Bild endlich im Jahre 1554 zu Stande, nach längerer Verzögerung, deretwegen er sich dem Rath gegenüber mit anderen Arbeiten, den erwähnten Arbeiten am Uhrthurm und mit dem großen in Zürich gehaltenen Spiel entschuldigt, bei dem er dem Rath und der Bürgerschaft hätte dienen müssen. A. erhielt 30 Kronen, seine Frau 3 Kronen und sein Geselle 1 Krone in Gold. Des zweiten Kriegsbildes geschieht keine Erwähnung mehr. Die auf Leinwand gemalte Schlacht bei Dornach ist ebensowenig wie der Prospekt von Solothurn und wie die meisten andern zeitgenössischen Arbeiten in gleicher Technik auf uns gekommen.

Hauptsächlich aber ist H. A. Bildnissmaler. Doch beweisen gerade seine Porträts am deutlichsten, dass er mit Unrecht in vielen Handbüchern unter Holbein's Schüler gezählt wird. Selbst dass er sich nach Werken Holbein's gebildet oder im Porträtmalen Verwandtschaft zu ihm zeige, lässt sich nicht behaupten. Den Keim dieser Annahme hat man offenbar in einer Wendung Sandrart's zu suchen, welcher von A.'s Bildniss Zwingli's sagt, es sei »dermaßen meisterhaft und fleissig gemalt, dass niemals Holbein ein mehreres zu wegen bringen können.« Dies, nach der Aufschrift offenbar nach Z.'s Tode ausgeführt, befindet sich jetzt noch, wie zu Sandrart's Zeit, auf der Züricher Stadtbibliothek. Z. ist in Profil gesehen, in halber Figur, und hält die Bibel. Dies Bild, wie die meisten der übrigen Porträts,

trägt des Malers Monogramm [Monogramm]. Ebenda befindet sich das Bildniss von Regula Gwalter, Zwingli's Tochter, mit ihrem siebenjährigen Mädchen, 1549 gemalt. Auf dem Künstlergütli zu Zürich befinden sich drei Bildnisse aus dem J. 1538, das Porträt eines Herrn Escher vom Glas und diejenigen des Landvogts Holzhalb und seiner Ehefrau; diese hält Hund und Katze, die naturgetreu, doch etwas trocken gemalt sind, auf dem Schoß. *Mündler* rühmt ein von ihm zu Paris im Privatbesitz gesehenes Porträt eines Greises (Aet. 94), das mit dem Monogramm [Monogramm] und 1535 versehen ist. Im J. 1549 malte A. den Feldhauptmann der Schweizertruppen in französischem Dienst, Wilhelm Fröhlich, gebürtig aus Zürich und Bürger von Solothurn, einmal in ganzer Figur und in seiner vollen Länge von sechs Fuss, ein zweites Mal als Brustbild mit einem Porträt seiner Gemalin zum Seitenstück. Alle drei Bilder befinden sich jetzt zu Solothurn im Besitz der Familie des verstorbenen Alt-Rathschreibers Tugginer. (Vgl. über andere Porträts das Verzeichniss der Werke. Willkürlich werden A. drei Bildnisse in der Münchener Pinakothek und eines im Wiener Belvedere beigemessen.)

Im Ganzen flössen A.'s Porträts Achtung ein vor der Durchbildung und der hingebenden Sorgfalt, deren der sonst an schnelle Handwerksarbeit gewöhnte Künstler bei solchen Aufgaben fähig war. Mitunter, wie bei dem Bildnisse Zwingli's, ist er scharf, ja hart in den Umrissen, sonst aber gediegen, klar und licht in der Färbung; er malte häufig mit Lasuren, die aber meist durch Verputzen verschwunden sind. Eine durchgängige Energie und Tüchtigkeit, aber verbunden mit einem gewissen Mangel an feinerem Formgefühl, ist stets bei A. zu bemerken. Die Köpfe sind das Beste, denn wie solid auch seine Bilder in allen Theilen zu sein pflegen, wie gut gezeichnet bis auf die manchmal unsicheren Hände, wie trefflich auch in allen Einzelheiten gemalt, so zeigt sich doch oft ein gewisses Ungeschick in der Anordnung, und es fehlt die volle Harmonie des reichen Details. H. A. ist ein höchst achtbarer, fleissiger Provinzial-Maler, der sich lange auf seiner Höhe erhält, aber von der größeren Entwickelung vaterländischer Kunst, namentlich von den eminenten Fortschritten Holbein's ziemlich unberührt bleibt.

s. Sandrart, Teutsche Akademie II. Th. II. p. 81, Th. III. p. 71. Zürich. — J. C. Füessli, Geschichte der besten Künstler in der Schweiz. 1769, I. — J. J. Amiet, Hans Asper's des Malers Leistungen für Solothurn, 1866 (treffliche Monographie mit reichem urkundlichen Material). — Neujahrsbl. der Künstlergesellschaft in Zürich. 1843. — Neujahrsbl. der Stadtbibliothek in Zürich. 1873.

Urkundliches aus Zürich und einige handschriftliche Notizen von S. Vögelin.

Alfred Woltmann.

Bildnisse des Künstlers:

1) Die erwähnte Medaille von 1540, Kopf mit etwas Hals, gestutzter Vollbart.
2) Hiernach das Bildniss in J. Caspar Füessli's Geschichte der besten Künstler der Schweiz. I. J. Rodolf Füessli fecit.
3) Radirung ohne Angabe des Stechers. Halbfig., hält Pinsel und Palette in der Hand. JOANNIS ASPER PICTOR ANNO ÆTATIS SVÆ. 72. 1571. in 12.
4) Hiernach scheint ein ganz geringes Oelbild (Leinwand) auf der Stadtbibliothek zu Zürich gefertigt zu sein.

Verzeichniss der Werke:

(Aus den obenangeführten Gründen — Verschiedenheit der Technik, Entstellung durch Uebermalungen — ist es nicht möglich, mit Sicherheit Asper's Arbeiten von denen seiner Schüler auszuscheiden. Wir zählen daher ohne Anspruch auf ein abgeschlossenes Urtheil die bedeutendsten Bilder auf.)

A) **Erhaltene Werke, die A. mit mehr oder weniger Grund zugeschrieben werden.**

1) Alter Mann mit Pelzmütze im Profil. Kopf und Schultern fast lebensgroß, Monogramm. Imago Johannis Müller ætatis suæ 75. obiit ann. 1524. Künstlergesellschaft Zürich, aus der Keller'schen Sammlung.
2) Peter Füssli, Stück- und Glockengiesser in Zürich. Kniestück. Viertel-Lebensgröße. Auf dem Fingerring das Füssli'sche Wappen. P. F. R (itter) Z (u) IERVSALEM. 1535. Oben die Insignien der Pilgerreise Füssli's. In der Hand hält er den Rosenkranz, das Zeichen seines katholischen Glaubens, den er bis zu seinem Tode (1548) beibehielt. Das Bild ist völlig übermalt und lässt ein sicheres Urtheil nicht mehr zu, doch stimmt es ganz mit Asper's Art, galt auch immer als seine Arbeit. Stadtbibliothek Zürich.
3) Brustbild eines Mannes mit Federbarett, offenem Hemd und umgeschlagenem schwarzen Mantel, die Hände auf einer Marmorbrüstung. Halbe Lebensgröße. Monogramm, anno 1538. Nach der Ueberlieferung Porträt eines Herrn Escher vom Glas. Künstlergesellschaft, Geschenk aus der Familie.
4) Landvogt Hans Holzhalb, Kniestück, in rothem Kleid, schwarzem Uebermantel und Kappe, gelben Hosen, das Schwert in der Hand. Von vielem Ausdruck, mit geringen Mitteln sehr lebendig gearbeitet. Das Wappen der Familie Holzhalb. Monogramm. Anno ætatis suæ 35. 1538.
5) Holzhalb's Gemalin, geborne Krieg. Weisses Atlaskleid mit schwarzem Kragen und rothem

Besatz und sehr viel Goldgeschmeide. s. Text. — Wappen der Familie Krieg. Monogramm, ætatis suæ 42. 1538.

Beide Bilder, halbe Lebensgröße, in der Künstlergesellschaft, aus der Keller-schen Sammlung, wo sie (nach Müller's Alterthümern v. 9) noch mit einem zum Auf- und Zuschliessen eingerichteten Rahmen verbunden waren. A. malte nach Füssli's Zeugniss gerne seine Doppelbilder in dieser Art eines Brettspiels, wie auch das berühmte Doppelbild des Erasmus und des P. Aegidius, und wie ohne allen Zweifel auch Holbein's Bildnisse des Bürgermeisters Meyer und seiner Frau von 1516 ursprünglich eingerichtet waren.

6) Jakob Werdmüller, Rathsherr und Seckelmeister in Zürich, Freund und Gevatter Zwinglis. Halblebensgroß, in halber Figur. Wappen. Als man von Christi Geburt 1544 Was J. W. 64 Jar alt etc. Werdmüller-sche Familiengalerie auf Schloss Ellg. — Ebendaselbst noch ein zweites Exemplar dieses Bildes, ebenfalls in Asper's Art, aber ohne Bezeichnung.

7) Wilhelm Fröhlich von Zürich, Bürger von Solothurn, Feldhauptmann der Schweizertruppen in französischen Diensten. Monogramm. Angst und not Wärt biss jnn Tod. 1549 anno ætatis suæ 44. Ganze Figur in Lebensgröße. Neben ihm ein Genius in Fröhlich's Wappenfarben, der ihm den Helm hält.

8) —— Ders., Brustbild, anno ætatis suæ 44. 1549. Monogramm.

9) Fröhlich's Gemalin, Brustbild. Gegenstück zu No. 8. Anno ætatis suæ 23. 1549. Monogramm.

Alle drei Bilder zu Solothurn in der Familie Tugginer (Nachkommen Fröhlich's).

10) Regula Gwalter, Tochter Zwingli's, Gattin des Antistes Rudolf Gwalter, und ihr Töchterchen. Kniestück, halbe Lebensgröße. Etwas trocken gemalt, die unschönen Köpfe von großer Natürlichkeit, das Ganze ein anmutiges Familienbild. Monogramm. anno Dei MDXLIX ætatis XXV. Ueber dem Mädchen: anno ætatis VII. Stadtbibliothek zu Zürich. Wol das Schönste und Besterhaltene von allen Porträts des Meisters.

Lithographirt von K. Scheuchzer als Titelbl. zum Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft Zürich 1843.

Regula Gwalter allein, häufig, z. B. von J. Lips, 8., gestochen unter der irrigen Bezeichnung »Anna Reinhard, Zwingli's Gattin«, unter welcher auch Sandrart des Bildes erwähnt.

11) Ulrich Zwingli. Halbe Figur in Profil. Halbe Lebensgröße. In der Linken hält er die Bibel, auf die er mit der Rechten deutet. Monogramm.

HVLDRYCHVS ZVINGLIVS
DVM PATRIÆ QVÆRO PER DOGMATA SANCTA SALVTEM
INGRATO PATRIÆ CÆSVS AB ENSE CADO.
OBIIT AÑO DÑI M. D. XXXI. OCDOB. XI.
ÆTATIS SVÆ XLVIII.

Das Bild ist also nach Zwingli's Tode gemalt und zwar offenbar gleichzeitig und als Gegenstück zum Vorigen, dem es in den Maßen aufs Genaueste entspricht. Gwalter wird, als er Frau und Kind malen liess, auch das Bildniss seines großen Schwiegervaters zu besitzen gewünscht haben. Es kam im 17. Jahrh. durch Schenkung auf die Stadtbibliothek zu Zürich, wo es schon Sandrart sah und als ein Holbein's würdiges Werk lobte. Seither wird es immer als A.'s vorzüglichste Arbeit bezeichnet. Wir können nur zum Theil in dieses Lob einstimmen. Es ist ein sehr tüchtiges Werk, und namentlich: es ist ein höchst charaktervoller Kopf, aber es trägt die Mängel eines nicht nach dem Leben gemalten Bildes: eine gewisse Steifheit und Leblosigkeit. Fragen wir nach den Anhaltspunkten, die A. für dieses Bild hatte, so ergeben sich folgende:

a) eine Medaille Jakob Stapfer's, ungefähr 1540 — der Kopf mit der Magistermütze und dem geistlichen Gewand, ganz im Profil wie auf dem Bild —, eine vorzügliche Arbeit.

b) Zwingli's Porträt als Titelbl. zur Ausgabe seiner exegetischen Schriften, besorgt von Leo Jud 1539, und zur Ausgabe seiner Werke 1544. Wieder derselbe Kopf, dasselbe Kleid, scharf in Profil, dazu aber ist völlig leblos noch die Hälfte des Leibes angefügt.

c) Nur der Kopf, wieder genau der Medaille entsprechend bei Stumpf in seiner Chronik 1546 mit A.'s Monogramm.

Es drängt sich bei sorgsamer Betrachtung auf, dass A., als er 1549 aufgefordert ward, den verstorbenen Zwingli zu malen, den Profilkopf der Stapfer'schen Medaille durch Anfügung eines Rumpfes, so gut es gehen wollte, zu einem Bilde abrundete. Daher der so ganz beziehungslos über das Buch weggleitende Blick, daher überhaupt die ganze statuarische Haltung, endlich die etwas verzeichneten Hände.

Nachbildungen dieses Porträts gibt es unzählige. Wir kennen mehr als 100, von denen wir nur ein Paar nennen.

Großer Holzschnitt, »Getruckt zu Zürich bei Augustin Friess,« um 1550.

Holzschnitt in Pantaleon's Heldenbuch, 1565 Lateinisch und 1575 Deutsch.

Kupferstiche:

Dietrich Meyer von Zürich sc. Anfang des XVII. Jahrh.

Conrad Meyer von Zürich sc., in den Abbildungen der Herren Oberstpfarrern von Zürich 1679.

M. Esslinger, 1819.

H. Lips, 1819.

Eine vorzügliche Photographie nach einer Originalaufnahme von J. Ganz.

Kopien nach dem Bilde gibt es eine Unmasse, die wir nicht aufzählen.

12) Probst Brennwald von Embrach (†1551). Ganz von vorn, unter halber Lebensgröße, mit schwarzem Mantel — ein wenig ansprechendes Bild, zudem völlig übermalt; ein Urtheil ist nicht mehr möglich. Monogramm und 1551. Imago D. Heinrichi Brennvaldi. Das Bild ist laut beigefügtem Distichon erst nach seinem Tode gemalt. Stadtbibliothek zu Zürich.

13) Heinrich Bullinger. Unter halber Lebensgröße in dreiviertels Wendung hält die aufgeschlagene Bibel in der Hand. HEINRYCHVS BVLLINGERVS. Vndecim jam nunc labuntur sydera lustri Haec aetas, formam picta tabella refert etc.

Ein anmutiges Bild, von dem kein Kupferstich oder Holzschnitt existirt. Es kam vor einigen Dezennien aus einem Privathaus auf die Stadtbibliothek zu Zürich. Leider stark übermalt und daher nicht mit Sicherheit zu bestimmen, die Anlage aber ist ganz in A.'s Art. Wenn die Inschrift — wie nicht zweifellos — ächt und das Bild wirklich ein Porträt Bullinger's ist, so muss es, da dieser 1504 geboren war, zwischen 1554 und 1559 gemalt sein.

14) Der Buchdrucker Christoph Froschauer. Unter halber Lebensgröße. Bei Froschauer's Nachfolgern, H. H. Orell, Füssli & Comp. Ward leider völlig übermalt. Bei diesem Anlass kam auch die Inschrift dazu: Christoffel Froschauwer, der Weytberümte Buchtruker, Hr in Loblicher Statt Zürich Ao. 1556, die die Paraphrase einer älteren Inschrift zu sein scheint. (Froschauer starb 1564.) Vermutlich von Asper.

Gest. von R. Denzler für das Neujahrsbl. der Stadtbibliothek Zürich. 1841.

15) Konrad Gessner. Halbe Figur in Drittel Lebensgröße. Gessner's Wappen und: Anno Aetatis suæ XLVIII., d. h. also, da Gessner 1516 geboren ward, 1564. Das Bild ist leider ganz verputzt und dann roh übermalt, sodass sich der Urheber nicht mehr bestimmen lässt. Es kam 1666 als ein Geschenk aus der Familie Gessner, in der es als Fideikommiss aufbewahrt war, auf die Stadtbibliothek, wo Sandrart es sah und als ein Werk A.'s erwähnt. Gessner erhielt 1564 von Kaiser Ferdinand seinen Wappen- und Adelsbrief. Es scheint, dass das Bild mit dem neuen Wappen zur Feier dieser Standeserhöhung gemalt ward. Vielleicht aber auch im Vorgefühl des Todes; denn im selben Jahre machte Gessner sein Testament und starb 1565.

Darnach zahlreiche Holzschnitte und Kupferstiche.

16) Bürgermeister Georg Müller, Kniestück in Viertellebensgröße, übermalt, so dass nicht bestimmt zu sagen ist, ob von A. Müller's Wappen und: Anno Christi incarnati MDLXIIII ætatis vero suæ LX. Stadtbibliothek zu Zürich.

Conrad Meyer sc., von der Gegenseite 1674, bezeichnet Joh. Asper pinxit Ao. 1564.

Auch S. Walch sc. in den »Porträts aller Herren Burgermeister der vortrefflichen Republique, Stadt und Vororths Zürich von Sebastian Walch«. Kempten 1756, hier mit A.'s Monogramm, das auf dem Bilde fehlt.

17) Hans Gessner, wol erhaltenes Brustbild, in der Größe des vorigen, im Besitz der Familie Gessner in Zürich. Das Wappen und: »Hans Gessner eines alters 31 jar 1566.« Ein anderes Portrait daselbst, A. zugeschrieben. Andreas Gessner ætatis suæ 82. 1578, fällt nach A.'s Tod.

18) Konrad Pellikan, Professor in Zürich, der blosse Kopf mit Hals, Dreiviertelwendung und Drittellebensgröße. Ohne alle Bezeichnung. Stadtbibliothek zu Zürich. Der geistvolle Ausdruck und die Technik erinnern an Holbein, dessen Modellirung und scharfe Zeichnung das Bild aber doch nicht völlig erreicht. Hingegen ist es augenscheinlich unter Holbein's direktem Einfluss entstanden. Es zeigt einen höchstens 45jährigen Mann, ist also, da Pellikan 1478 geb. ist, in den ersten zwanziger Jahren gemalt und würde, wenn von A., beweisen, dass er mit der Nachahmung Holbein's begonnen, dieselbe aber nachher verlassen hat. Doch ist sonst, wie im Texte bemerkt, ein Einfluss Holbein's auf A. nicht nachzuweisen.

Patin sah 1673 in Zürich ein Bildniss Pellikan's bei Rathsherrn Werdmüller, das er dem Holbein zuschreibt (Index operum Joh. Holbenii Nr. 46). Darunter standen zwei Distichen, die begannen:

Bis septem lustris vixi et quinque
insuper annos etc.

Sandrart erwähnt 1679 eines Bildnisses Pellikan's von H. A. auf der Stadtbibliothek Zürich, und Wagner im Mercurius Helveticus, 1688, führt unter den Sehenswürdigkeiten der Kunstkammer der Bibliothek zu Zürich an: »Bey der Bildnuss Conradi Pellicani stehet: »Bis septem lustris vixi et quinque insuper annos« etc., dieselben Verse wie bei Patin. So nahe es nun liegt, dieses von Patin, Sandrart und Wagner erwähnte Bild in unserm Exemplar zu erblicken, so ist dies doch nicht möglich aus folgenden Gründen: a) unser Exemplar kam erst vor mehreren Jahren geschenkweise auf die Bibliothek, b) es stellt, wie angegeben, höchstens einen Fünfundvierziger dar, das Bild bei Patin und Wagner laut Unterschrift einen Fünfundsiebziger, c) Sandrart sagt von dem Bild auf der Bibliothek, es sei »in gleicher Größe und fast eben so gut« wie das Bild Zwingli's. Unser Kopf ist aber viel

besser und achtmal kleiner als das letztere Zwingli's.

Von unserm Exemplar gibt es alte Kupferstiche, und eine gute Lithographie als Titelbl. zum Neujahrsblatt der Stadtbibliothek für 1871.

19) In der Pinakothek zu München trägt das Bildniss eines Herrn Haller (Kabinet No. 724) und

20) das Bildniss eines Georg Weiss 1533 (Kabinet No. 725), beide ohne Bezeichnung, schon aus den Zeiten der Boisserée's, aus deren Sammlung sie stammen, den Namen H. A. Wie schon im Texte bemerkt, beide nicht von Asper.

Beide sind von N. Strixner für die Boisserée'sche Galerie lithogr. worden. Fol.

21) Ebendort (Kabinet No. 727) ist ein ehemaliger »Holbein« aus der Wallersteinischen Sammlung neuerlich in R. Marggraff's Katalog Asper genannt worden, aus ungenügenden Gründen äusserlicher Art.

22) Sicher nicht schweizerisch, sondern oberdeutsch ist der H. A. im Belvedere zu Wien. s. auch Text.

23) Ueber ein schönes Männerbildniss in der Galerie zu Braunschweig, dort Antonio Moro genannt, das aber Mündler unserem Meister zuschreiben wollte (?), s. Zeitschrift für bildende Kunst. IV. 212.

B. Untergegangene Werke, welche A. zugeschrieben wurden.

Sandrart, d. h. sein Züricher Korrespondent, vermutlich der Maler und Kupferstecher Konr. Meyer, erwähnt auf der Stadtbibliothek in Zürich folgende Bilder A.'s »in gleicher Größe und fast eben so gut« als der Zwingli.

24) Heinrich Putlinger — soll heissen Bullinger, Ein solches Bild ward 1630 von Martin Stocker, Bullinger's Enkel, der Bibliothek geschenkt.

Es war zweifelsohne das Original jener zahlreichen Kupferstiche alter und neuer Zeit, die uns Bullinger in höherem Alter zeigen, mit Pelzrock und Barett. Auch Kopien dieses Originales gibt es, u. a. eine auf der Stadtbibliothek selbst, ein schlechtes Bild auf Leinwand, bezeichnet: M. Henricus Bullingerus Ecclesiæ Tigurinæ Antistes ab a°. 1531 ad 1575.

25) Conrad Pelican. s. oben No. 18.

26) Josias Sifner — soll heissen Simmler.

Nach diesem Bilde existiren noch hübsche Kupferstiche von Dietrich und Konrad Meyer. Nach letzterem eine Lithographie als Titelbl. des Neujahrsblattes des Waisenhauses Zürich für 1855.

27) Heinrich Gualther (Gatte der Regula Zwingli).

Auch von diesem haben Dietrich und Konrad Meyer Kupferstiche gefertigt. Hiernach das Titelbl. zum Neujahrsblatt der Chorherrenstube. Zürich 1829.

28) Leo Jodt — soll heissen Leo Jud oder Judæ, Zwingli's Gehülfe und Freund. Ein solches Bild schenkte 1630 H. Konrad Hottinger der Bibliothek; wir wissen aber nicht, ob A.'s Original oder die Kopie, die heute noch dort ist. Es ist ein gutes Bild auf Leinwand, Lebensgröße mit der Inschrift: M. Leo Jud Pastor Ecclesiæ Tigurinæ ad d. Petri ab anno 1522 ad 1547. Das Porträt ist durch alte Kupferstiche bekannt und ganz in A.'s Art.

29—30) »Die beede Rahtsherren Heinricus Holtzhalbius und Dirthelmus Reustius, beede als ihres Vatterlandes ware Vättere berühmt, wie solche durch den kunstlichen Conrad Mayer nun auch zu Kupfer gebracht zu sehen seyn« (bei Werdmüller, Feldhauptmann). Heinrich Holzhalb muss eine Verwechslung sein. Ein solcher »Vater des Vaterlandes«, d. h. Bürgermeister, existirte zu A.'s Zeiten nicht, erst im 17. Jahrh. Hingegen weist der Kupferstich des Bürgermeisters Reust von Konrad Meyer allerdings auf ein sehr schönes Original A.'s hin. Ein Bild Reust's auf der Bibliothek ist ein elendes Machwerk von Johannes Meyer nach dem Kupferstich seines Vaters.

31—32) Bei Werdmüller waren noch: »Zwei sonderlich schöne Contrafaite, nemlich: ein Edelmann in einem Mantel, auf welches Haupt ein Schweitzer-bart (Barett) samt seiner Damen, in weis Atlas und schwartz Sammet bekleidet, gleich des Joh. Holbein's Arbeit«. — Verschollen. Werdmüller's Sammlung kam in's Ausland.

Endlich sind noch folgende Kupferstiche zu erwähnen:

33) Bürgermeister Heinrich Walder († 1524). Joh. Meyer sc. mit A.'s Monogramm (sehr zweifelhaft).

34) Bürgermeister Johann Haab († 1561). Conrad Meyer sc. Joh. Aspar P. (Conrad Meyer ist in seinen Bezeichnungen gewissenhaft).

35) Johannes Stumpf (der Geschichtsschreiber, für dessen Chronik A. die Illustrationen besorgte. s. oben). C. Meyer sc. Joh. Asper p. — Scheint ganz in A.'s Art. Wiederholt im Titelbl. zum Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Zürich für 1836.

36) Rudolf Collin, Professor in Zürich. C. Meyer sc. Joh. Asper p., ebenfalls in A.'s Art.

37) Heinrich Stapfer, Vogt zu Kyburg, A°. 1461, nach einem einst auf der Stadtbibliothek Zürich befindlichen Bild — mit A.'s Monogramm. Gest. von Clausner für Müller's Merkwürdige Ueberbleibsel. XII. 21. Wenn von A., jedenfalls nur Kopie eines alten Bildes, aber Müller ist unzuverlässig.

38) Die Tafeln zu Murer's Helvetia Sancta, Luzern 1648, gest. von Rudolf Meyer, tragen fast sämmtlich die Bezeichnung: Joh. Asper pinxit. Aber sie haben mit A. gewiss nichts zu thun. Es sind Bilder im Geschmack und Kostüm des 17. Jahrh. Bezeichnend ist namentlich, dass auch das eigens für dieses Buch entworfene Titelbl. jene Signatur hat. Sollte dieselbe richtig sein, so müsste man an Künstler einen Joh. Asper des 17. Jahrh.

denken; allein ein solcher ist ganz unbekannt. Viel näher liegt daher die Annahme, Rud. Meyer, ein gewandter Illustrator, habe diese Kompositionen, die auch wirklich in seinem Stile sind, selbst entworfen und ihnen den Namen Asper's vorgesetzt, um sich vor allfälligen Reklamationen zu sichern, wie er, ein reformirter Züricher, dazu komme, dem Karthäuserprior in Ittingen seine Heiligenlegenden zu illustriren. Die Meyer arbeiteten, in Zürich nicht genugsam beschäftigt, viel für Katholische. Im J. 1648 aber war die Intoleranz in der Schweiz auf's Höchste gestiegen.

39) Die Zeichnungen zu den Holzschnitten von Conr. Gessner's Thierbuch, das in verschiedenen Ausgaben erschien, werden zum Theil Asper zugeschrieben, obwohl sie kein Zeichen haben. Dagegen nennt Gessner einen Verwandten von ihm, den Maler Johannes Thomas, der viele der Bll. gefertigt haben muss.

S. Vögelin.

Hans Rudolf Asper und Rudolf Asper, Söhne des Hans, nach Füssli ebenfalls Maler. Mit Sicherheit kann man ihnen nichts zuschreiben, denn mit ihrem Namen ist nichts bezeichnet. Wol aber mag Vieles von ihrer Arbeit unter ihres Vaters Namen und mit seinem Monogramm laufen. Am Ende des 16. Jahrh. gab es in Zürich zahlreiche Werke aus der »Schule Asper's«, in der wir gewiss zunächst diese seine Söhne werden zu suchen haben. Es sind ängstliche, meist geistlose Bildnisse ohne Interesse und Werth.

S. Vögelin.

Asperne. J. Asperne, hatte in London im Beginne des 19. Jahrh. einen Verlag. Er wird auch als Verfertiger der folgenden Kupferstiche ausgegeben:

1) Mr. Betty, jugendlicher Schauspieler, als Douglas. 8.
2) Wm. Rae, Schauspieler, geb. 1782. 8.

W. Engelmann.

Aspertini. Amico (di Giovanni Antonio) Aspertini, Maler und Bildhauer, insbesondere aber ersteres, geb. um 1475 zu Bologna. Seine erste Unterweisung in der Kunst empfing er wahrscheinlich von den Ferraresen Ercole Roberti Grandi und Lorenzo Costa. Anfangs des 16. Jahrh. stand er als Freskomaler in voller Thätigkeit und war sogar in der Ausschmückung von Fassaden zu einem gewissen Ruhm gelangt. Eifersüchtig auf das große Ansehen der wolbekannten Künstlerin Properzia de' Rossi, unternahm er es sogar als Bildhauer mit dieser zu wetteifern und führte daher 1526 für den Dom zu Bologna (S. Petronio) den Leichnam Christi in den Armen des Nikodemus aus. Allein weder mit diesem Bildwerke noch mit seinen Malereien kam er zu dem Rufe, der seinen Ansprüchen und seiner zu Uebertreibungen geneigten Sinnesart genügt hätte; er brachte es schliesslich doch nur zu einem Künstler dritten Ranges.

Was von seinem Leben und seiner Thätigkeit bekannt geworden, beschränkt sich auf folgende Daten. Um 1506 bis 1510 malte er zu Lucca die Kapelle S. Agostino in S. Frediano aus; 1512 folgten Darstellungen von Paradies und Hölle an der Fassade der Bibliothek von S. Michele in Bosco zu Bologna (später ganz übermalt von Canuti). Dann sind Urkunden von Zahlungen für Malereien erhalten, die er 1527 für einen Bologneser Edelmann Namens Annibale Gozzadini ausführte; und als Karl V. 1530 feierlich in Bologna empfangen wurde, wurde ihm in Gemeinschaft mit Alfonso Lombardi der Schmuck der Strassen und Gebäude anvertraut. Seine Heirat in demselben Jahre ist in einem Testamente 1532 erwähnt, und da seit dieser Zeit seiner als eines Lebenden nirgends mehr gedacht wird, ist er wol bald darauf, wahrscheinlich im J. 1532, gestorben. Noch wird erzählt, dass er in seinem Alter untrügliche Zeichen zunehmender Verrücktheit gegeben habe. Dass er in Rom gewesen, geht aus seinen noch erhaltenen Werken hervor und wird auch von Vasari sowie von dem Bologneser Poeten Achillinus berichtet, der dem Maler folgende Strophe gewidmet hat:

Tutto il campo empiè con le sue anticaglie
Ritratte dentro alle Romane grotte,
Bizar più che reverso di medaglie
E benche gioven sia, fa cose dotte,
Che con gli antichi alcun vuol che s'aguaglie,
Un altra laude sua non preterisco —
De la prestezza del pennel' stupisco.

Uebrigens scheint er, wie Vasari gleichfalls erzählt, sich in verschiedenen Städten Italien's umgetrieben und seine Kunst mehr auf der Wanderung von Ort zu Ort, als durch regelrechtes Studium in der Werkstatt erlernt zu haben. Dabei kopirte er, was ihm in den Weg kam, indem er ohne Auswahl und ohne Grundsätze nur den Einfällen seines launenhaften Wesens folgte. Die Raschheit und Leichtigkeit seiner Hand, welche der zeitgenössische Dichter rühmte, erhält durch Vasari's Bericht eine eigenthümliche Erklärung. Der Künstler soll mit beiden Händen zugleich gemalt haben, mit der einen im Lichte, mit der andern im Schatten, um den Leib einen Ledergurt, gespickt mit Farbentöpfchen. Uebertreibt die Erzählung nicht, so muss es ein seltsamer Anblick gewesen sein, wenn der Maler mit der Brille auf der Nase so auf der Leinwand herumfuhr, wobei er unermüdlich im Plaudern war und das tollste Zeug vorbrachte. Es kann nicht Wunder nehmen, dass ein solcher Mann, der sich seinem exzentrischen Naturell gänzlich überliess, schliesslich völlig verrückt wurde, wobei freilich Manche meinten, dass seine Tollheit zum großen Theil Verstellung gewesen.

Er scheint zu den Malern Cotignola, Bagnacavallo und Innocenzo da Imola in näherer Beziehung gestanden zu haben; mit den beiden letzteren zusammen malte er die Kapelle della Pace in S. Petronio zu Bologna mit Fresken aus dem Leben der Jungfrau und Jesu aus (nicht mehr vorhanden). Auch mit Francia und Costa arbeitete er gemeinschaftlich in dem Oratorium

S. Cecilia daselbst. Von diesen noch erhaltenen Fresken sind die Enthauptung der hh. Valerian und Tiburtius und ihre Bestattung sicher von seiner Hand, vielleicht auch die Darstellung der hl. Cäcilia vor dem Kaiser. Aspertini's Kunstweise zeigt hier eine phantastische Mischung der umbrischen und bolognesischen Schule. Charakteristisch ist für ihn die Bildung der Köpfe, in denen Auge, Mund und Nase fast mopsartig eng zusammengerückt sind, Stirn und Schädel aber stark hervortreten. Auch seine Gewandung ist seltsam, bündelartig in einander gerollt, dabei die Verzierungen der Ränder reliefartig erhöht, in der Art des Pinturicchio. Ueberhaupt zeigt A. für dessen Stil eine gewisse Vorliebe. Seinen Kompositionen fehlt es an rhythmischer Anordnung, oft sind die Gruppen und Figuren willkürlich und launenhaft vertheilt. Auch in den Kostümen, die er wählt, sowie in der Häufung des Beiwerks, spricht sich seine Neigung zum Seltsamen aus. Im Kolorit hat er meistens noch den einförmigen röthlichen Ton der älteren Ferraresen. Trotz alledem und trotz der durchgängigen Gewöhnlichkeit seiner Typen, die sich bisweilen bis zur Hässlichkeit steigert, sind seine noch erhaltenen Werke nicht ohne Reiz; was in ihnen anzieht, ist neben einer gewissen Kraft der Darstellung eben das Eigenthümliche, das sich nicht unvortheilhaft von jenem konventionellen Schönheitsideal unterscheidet, an dem die Schule des Francia allzu starr festhielt.

Sein Hauptwerk sind die schon erwähnten Fresken in S. Frediano zu Lucca. Die Darstellungen sind der Legende vom Volto Santo (Kruzifix, das in S. Martino zu Bologna aufbewahrt wird), der Geschichte Jesu und des Kirchenheiligen entnommen. Das Beste darunter ist die Taufe eines Proselyten, besonders lebendig in der Bewegung, freilich wieder mit hässlichen Typen (sehr beschädigt). Recht verzerrt dagegen ist in der Lunette darüber die Darstellung der Kreuzabnahme, deren Figuren zum Theil nach Pinturicchio und Perugino kopirt sind. Die Schwäche seiner Komposition tritt besonders in dem Fresko hervor, das den hl. Frediano zeigt, wie er in Gesellschaft knieender Mönche den Lauf eines Flusses regelt. Das geringste dieser Gemälde überhaupt ist die Geburt Christi, zudem durch den Kerzenqualm arg beschädigt. Die Pilaster sind mit rafaelesken Ornamenten verziert; auf einem derselben die Buchstaben: J. M. A. G. O. f. (Amico). In der Wölbung endlich ist Christus mit Engeln dargestellt, welche die Symbole seines Leidens tragen. Das ganze Werk ist mit kühner und nachlässsiger Leichtigkeit hingeworfen, ausgeführt mit dickem Farbenauftrag, die Umrisse in einem dunkleren Ton scharf herausgehoben, die Modellirung durch Schraffirung hervorgebracht.

Aus früherer Zeit als diese Fresken scheint die Geburt Christi im Museum zu Berlin herzurühren, mit des Meisters Namen bezeichnet. Die Figuren sind hier vorzugsweise trocken, manierirt und seltsam in der Zeichnung; aber auch dieses Bild — in dem der Einfluss der umbrischen Schule vorwiegt — gewinnt Einem durch den eigenen Charakter sowie die Sicherheit der Ausführung ein besonderes Interesse ab. Demselben sehr ähnlich ist ein Raub der Sabinerinnen im Museum zu Madrid (No. 885), das dort der Sieneser Schule zugeschrieben wird. Andere noch erhaltene Werke des Meisters in dem nachfolgenden Verzeichniss. — Vasari erzählt noch, dass A. in Bologna viele Fassadenmalereien ausgeführt habe, von denen jetzt nichts mehr vorhanden ist, und fügt hinzu, dass daselbst nicht eine Strasse sei, wo man nicht irgend eine »Sudelei« von seiner Hand sehe. Urtheilt man nach seinen noch erhaltenen Fresken, so ist ein solcher Ausdruck jedenfalls ungerechtfertigt.

Verzeichniss seiner Werke.

1) Fresken in S. Cecilia zu Bologna. s. Text.
2) Fresken in S. Frediano zu Lucca. In diesem Jahrh. von Ridolfi restaurirt. s. Text.

Die Fresken des Meisters in der Kapelle della Pace in S. Petronio und in der Kapelle S. Niccolò in S. Giacomo zu Bologna sind zu Grunde gegangen.

3) Madonna mit Kind zwischen den hh. Lucia und Augustinus, mit dem hl. Nicolaus, der drei jungen Mädchen ihre Aussteuer gibt. In S. Martino Maggiore zu Bologna.
4) Madonna mit Kind zwischen den hh. Johannes dem Täufer, Franziskus, Georg, Sebastian und Eustachius; mit den beiden Bildnissen der Stifter. Sehr beschädigt. In der Pinakothek zu Bologna.
5) Predella: Heimsuchung, Geburt der Jungfrau, Darstellung im Tempel und Vermälung. Im Palazzo Strozzi zu Ferrara. Eines der besten Werke des Meisters, dem Ercole Grandi verwandt.
6) Geburt Christi, bez.: Amicus bononiensis faciebat. Auf Holz, in Tempera (?). Im Museum zu Berlin. s. Text.
7) Raub der Sabinerinnen. Kleine Tafel. Im Museum zu Madrid (No. 885), dort der Schule von Siena zugeschrieben. s. Text.

s. Vasari, ed. Le Monnier. IX. 87 ff. — Lamo, Graticola di Bologna. pp. 19. 22. 34. 37. — Bumaldi, Minervalia. 1641. pp. 246—247. — Gualandi, Memorie etc. Serie I. 33. III. 178. — Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in North-Italy. I. 575—577.

* *Crowe und Cavalcaselle.*

Angeblich von ihm gestochen:

1) Der Sündenfall. Vorn links liegt Adam zu Boden, die Rechte gestikulirend erhoben; er spricht mit Eva, die auf der andern Seite am Boden kauert und den Spinnrocken mit der rechten Hand hält. Neben Adam liegt eine Hacke. Im Mittelgrunde zwischen ihnen ein liegender Mann,

der sich in einem Spiegel betrachtet, den er mit der Rechten hält. Man hat Kain in ihm erblicken wollen. Links hinter Adam ein runder Altar, worauf ein Schaf verbrennt. Darüber schwebt eine Gestalt mit fliegenden Haaren, in der rechten Hand eine Bandrolle. Am Fuss des Altares erhebt sich der Baum, um dessen untern Theil sich die Schlange windet, die Frauenkopf und -brüste trägt. Das Ganze wird von einer Mauer umschlossen, worauf rechts oben im Hintergrund Adam und Eva von dem Engel nach rechts vertrieben werden. Ohne alle Bezeichnung. kl. qu. Fol.

Ein Bl. von der wunderlichsten Erfindung. Malvasia (Felsina pittrice 1678, parte seconda, p. 76), spricht unter den Werken Bonasone's von dem Stiche: »Erfindung und Ausführung von Meister Amico Aspertini; Andere, und die Meisten, sagen, dass Aspertini es auch gestochen habe.« Das Bl. ist allerdings so wunderlich in der Erfindung, dass Malvasia Recht haben mag, es dem sonderbaren Kauze zuzuschreiben; und dass A. es auch gestochen habe, dafür könnte wenigstens der Umstand sprechen, dass es von einem in der Führung des Grabstichels äusserst ungewandten Künstler herrührt. Die Figuren sind schlecht und knollig gezeichnet, und die Behandlungdes Instrumentes weiss sich den Formen nicht anzuschmiegen. Mariette verwarf die Meinung, dass es von Bonasone herrühre, er fand es eher von C. Reverdinus. Der Letztere aber, so wie Bonasone handhaben ihren Stichel mit ganz anderer Sicherheit; nur dann könnte man an sie denken, wenn man es für eine Anfangsarbeit betrachten wollte, wozu indess die Anhaltspunkte fehlen. Noch weniger kann man an Agostino Veneziano denken, dem man es zugeschrieben hat, und am allerwenigsten an Rafael, was die Erfindung anlangt, denn dieser große Meister hätte nie ein so manierirtes und so bizarres Werk mit plumpen Figuren gezeichnet. Der Stich ist so etwa zwischen die J. 1530—60 zu verlegen.

Das von Le Blanc, Manuel und Defer, Catal. général, als No. 2 nach dem Kataloge Masterman Sykes angeführte Bl., Adam und Eva aus dem Paradiese vertrieben, ist wol ohne Zweifel mit dem vorigen identisch, worauf ja die Vertreibung vorkommt. Ebenso das von R. Weigel im Katalog Otto, bei Beccafumi, als Bartsch fehlend nachgetragene Bl.: »Die Hexe oder der Sabbat. Links in einem brennenden Thurm die Hexe, im Vordergrund zwei männliche und eine weibliche Figur. qu. Fol. Br. 11″ 10‴, H. 9″ 10‴.« Dies ist offenbar nichts als eine verkrüppelte und unrichtige Beschreibung des obigen Bl.

2) Mariette sagt: »Beim Könige im Werke Parmeggianino's sieht man ein in derselben Manier, wie das vorige, gezeichnetes und gestochenes Bl., ohne jede Bezeichnung, das aber sicher von A. herrührt, wenn das vorhergehende ihn zum Urheber hat, wie Malvasia glaubt und wie es in der That den Anschein hat, nach den von mir gesehenen Zeichnungen des Künstlers zu urtheilen.« Das Bl. beschreibt Mariette folgendermassen: »(Aspertini) a voulu représenter Adam et Eva décheus du premier état de grâce, dans lequel il avoient été créés, et voicy sous quelle fiction. Il a représenté Adam fuyant, effrayé de l'aspect d'un dragon, qui est entortillé autour de son bras. Une femme vêtue, et qui est debout à sa gauche, apparemment Eve, tient par les pieds à la terrasse; toute la partie inférieure de la figure, jusqu'aux genoux, paroist métamorphosée en terrasse. Par là il semble vouloir apprendre qu' Eve, par sa désobéissance, nous a assujettis à la mort et à retourner à la terre, d'où nous étions sortis. Sur le devant, près d'Adam, est un petit enfant, qui tient à la terre de même qu' Eve et qui tache de se defaire d'un serpent qui le mord, par où il a eu encore dessein de représenter la postérité d'Adam assujettie aux mêmes peines.« H. 10″ 3‴, br. 6″ 6‴.

Das betreffende Bl. ist in Paris nicht mehr im Werke des Parmeggianino zu finden. Die Beschreibung klingt übrigens so wunderlich, dass man eher glauben möchte, eine mythologische Verwandlungsszene oder ein Phantasiegebilde, als Adam und Eva, vor sich zu haben.

Ausserdem hat man dem A. noch die Kupferstiche, welche mit den Monogrammen H—E und H F E bezeichnet sind, beigelegt. Das Eine dieser Bll., »une Bacchanale« (wahrscheinlich der entweihte Parnass oder die sogen. Weinlese), hatte bereits Heineken unter Aspertini aufgeführt, dann aber alle unter Beccafumi; Bartsch zählte dieselben gleichfalls unter letzterem Meister auf. Ottley dagegen drückte sich so darüber aus: »Die folgenden 5 Bll., obwol in etwas anderer Art gestochen, als das vorige Bl. (No. 1 oben), sind, meiner Ansicht, nach den Zeichnungen Aspertini's, und ich führe sie darum hier auf, weil ich sie nirgends besser unterzubringen wüsste.« No. 2 ist übrigens nach einer Komposition des Mazzolino da Ferrara im Berliner Museum; und dass die Bll. von A. auch gestochen sein sollten, wie Weigel im Katalog Otto offenbar annimmt, das schwebt vollends gänzlich in der Luft. Weigel hat ferner Unrecht, die Stiche als geätzt auszugeben. Passavant urtheilt über dieselben: »Es ist augenscheinlich, dass dieselben nach verschiedenen Meistern gestochen worden sind. Der Christus unter den Schriftgelehrten ist eine Komposition von Mazzolino da Ferrara, und die Anbetung der Hirten (Passavant sagt irrig Magier) erinnert an den Stil von Jacopo de Barbarj. Die Zeichnung der Meergötter ist im Geschmacke Rafael's und die der Weinlesenden in dem Michelangelo's. Man findet selbst in der Stichelführung dieser Bll. große Unterschiede; die der beiden ersterwähnten hat viel Feinheit, während die beiden andern theilweise wenigstens, viel Rohheit verrathen. Man müsste diese letzteren in das Alter des Künstlers verlegen, wenn man berechtigt wäre, die beiden Monogramme als Einem Stecher angehörend zu betrachten oder zu glauben, dass es sich hier nicht um einen bloßen Herausgeber handle.« Dass die beiden Monogramme in der That auf denselben gehen, ist übrigens durch die zusammengehörigen Bll., die Anbetung der Hirten, mit dem Monogr. ohne F, und Christus unter den

Schriftgelehrten mit dem F, erwiesen. Eine andere Frage ist jedoch die, ob das Monogramm den Stecher oder den Verleger bezeichnet. Dass das F nicht zu dem Namen gehört, beweist das Fehlen auf dem genannten Bl.; man kann es nur als Abkürzung von Fecit oder Formis betrachten, was letzteres mir jedoch annehmbarer erscheint. Der Verleger kann freilich immerhin auch der Kupferstecher gewesen sein. In Folgendem führe ich die Bll. Ottley's kurz auf, indem ich bei Beccafumi, unter dessen Namen sie der Autorität von Bartsch halber zumeist gehen, ausführlicher darauf zurückkommen werde.

1) Anbetung der Hirten. Mit dem Monogr. ohne F. kl. Fol.
2) Christus disputirt mit den Schriftgelehrten. Nach Mazzolino. Mit dem Monogr. mit F, wie die folgenden. kl. Fol.
3) Zug von Meergöttern nach rechts. Friesförmig. qu. Fol.
4) Der entweihte Parnass. gr. qu. Fol.
5) Die Weinlese mit den vier nackten Männern vorn. gr. qu. Fol.

Nach ihm gestochen und photographirt:

1) Taufe des hl. Augustin. In S. Frediano zu Lucca. Brunori dis. Cristofani inc. gr. 4. Taf. CLXI der Monumenti zu der Storia della Pittura Italiana von Rosini.
2) Fries. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichnung in der Galerie der Uffizien zu Florenz.

s. Mariette, Abecedario, in den Archives de l'art français. II. 34. — Heineken, Dict., unter Aspertini und Beccafumi. — Bartsch, Peintre-Graveur. XVI. 461 ff. — Zani, Enciclopedia. II. Thl. passim. — Ottley, Notices. — Nagler, Monogr. III. No. 925. — Passavant, Peintre-Graveur. VI. 153.

W. Schmidt.

Guido Aspertini, Maler zu Bologna, Bruder und wahrscheinlich auch Gehülfe des Vorigen. Von ihm, über dessen Lebensumstände nichts bekannt ist, hat sich nur ein Bild erhalten: Anbetung der Könige, in der Pinakothek zu Bologna, das die Manier des Bruders, namentlich unter dem Einflusse der umbrischen Schule, noch vergröberter und verzerrter zeigt.

Crowe und Cavalcaselle.

Aspetti. Tiziano Aspetti, Bildhauer aus Padua, lebte von 1565 bis 1607. Väterlicher Seits aus adligem Geschlechte, stammte er durch seine Mutter von dem großen Tizian, der bei seiner Geburt noch lebte, und dessen Namen er bei der Taufe erhielt. Seine Meister und Vorbilder in der Kunst fand er in den Schülern und Nachahmern des 1570 verstorbenen Jacopo Sansovino. In das nächste Verhältniss trat er zu Alessandro Vittoria, und schon frühzeitig überkam er in Venedig die Ausführung selbständiger Arbeiten. Als der Architekt Vincenzo Scamozzi 1582 ausser anderen Bauten auch denjenigen der Eingangshalle der Zecca erhielt, meiselte Aspetti für diesen Raum den einen der beiden Kolosse und bezeichnete ihn mit seinem Namen. Der andere ist von Sansovino's Schüler Girolamo Campagna. Verdient dieser Anerkennung und Lob, so hat wenigstens die Gegenwart für das Werk seines viel jüngeren Rivalen nichts als Tadel. Die Zeichnung ist noch unsicher, namentlich sind die Beine zu kurz, und der Technik fehlt noch die Fertigkeit und Gewandtheit. Die Muskeln sind schwülstig und ohne Naturwahrheit; die ganze Gestalt und Haltung erscheint gespreizt und gesucht. Vielleicht aber nahmen seine Zeitgenossen Rohheit für Kraft. Denn Vincenzo Scamozzi überwies Aspetti die Ausführung der Skulpturen an dem großen Kamin, den er im Saale des Anticollegio im Dogenpalaste erbaute. Zwei fleischige Sklaven, deren Muskeln und Geberden auf entsetzliche Last schliessen lassen, bilden die Tragfiguren an den Seiten. Oben ist ein Marmorrelief: in der Werkstätte Vulkan's, wo Kyklopen an ihrer Arbeit hämmern, erscheint Venus und bittet den Gott um Waffen für ihren Sohn Aeneas. Das Werk, mit der Bezeichnung T. A. P. F. wird von phantastischen Stuckaturen umschlossen. Die ganze Komposition und namentlich die effektvolle Perspektive ist durchaus malerisch. Jene zwei Tragfiguren aber zeigen einen entschiedenen Fortschritt in der anatomischen Kenntniss, sowie große Feinheit in der technischen Behandlung. — In zwei anderen Figuren bewies Aspetti, dass sich derjenige wol am wenigsten über die Natur erhebt, der die Natur übertreibt. Es sind die Statuen des Atlas mit der Himmelskugel und des Herkules mit der Hydra; sie stehen auf Säulen von Pavonazetto und tragen den Bogen am Aufgang der Scala d'oro im Dogenpalast. — Vom Senate beauftragt, verfertigte Aspetti für den Saal des Rathes der Zehn die Büsten des Marcantonio Bragadin, Agostino Barbarigo und des Dogen Sebastiano Venier, der drei Haupthelden aus dem Ruhmesjahre 1571. Gegenwärtig in der Akademie der Künste, interessiren sie den Beschauer nicht bloss historisch, sondern zugleich durch ihre meisterhafte künstlerische Behandlung, die voll Freiheit und zugleich voll Maß ist. Bart und Haupthaare sind ausserordentlich geschickt gemacht.

Für Palladio's Fassade der Kirche San Francesco della Vigna schuf Aspetti zwei bronzene Kolossalstatuen des Moses und Paulus, die noch dort in Nischen stehen. Der Künstler strebte hier nach Idealen und gerieth nur in eine bizarre Phantastik mit wunderlichem Naturalismus. Die Gestalt des Paulus erscheint uns bloß als inhaltlose Affektation. Moses ist herabschreitend gedacht, Sandalen an den Füssen, die Arme nackt, im rechten die Tafel und den linken vorgestreckt. Eine enge Tunika umschliesst seinen Leib. Ein Mantel, vorn im Gürtel befestigt, flattert über den Rücken und bedeckt mit sonderbarer Originalität, durchaus kapuzenartig, die mystischen Hörner des Gesetzgebers. — Innerhalb der ge-

nannten Kirche S. Francesco stehen am Altar der ersten Kapelle links zwei Bronzestatuen, die eine »duce iudico« und die andere »comiti bello« bezeichnet. Nach Stringa und Selvatico sind es Arbeiten des Cammillo Bozzetti, während sie sonst allgemein dem Aspetti zugeschrieben werden. Besondere Gunst würde er bei der Gegenwart nicht damit erlangen.

Spätestens im J. 1591 verliess er Venedig und wurde auf längere Zeit durch ehrenvolle Aufträge in seiner Vaterstadt Padua festgehalten. Die erste bekannte Arbeit, die er dort lieferte, sind zwei figurenreiche Bronzereliefs für den Altar des Märtyrers San Daniele Levita im Dome, beide bezeichnet mit der Unterschrift Titiani Aspetti Padovani opus. Die eine wurde vorn und die andere hinten an der Arca eingelassen, in welcher die Gebeine des Heiligen ruhen. Als La Parte am 11. Febr. ihren Werth auf 140 Scudi abschätzte, fügte das Kapitel noch weitere 110 in der Bezahlung hinzu, weil der Künstler über die erste Bedingung hinaus seine Arbeit nicht in flachem, sondern fast ganz frei erhabenem Relief ausgeführt hätte. Eine ganze Anzahl Werke wurden ihm sodann für das theuerste Heiligthum der Stadt, für die Kirche San Antonio, zugewiesen. Zuerst verfertigte er die vier Bronzestatuen Glaube, Liebe, Mässigkeit und Stärke, welche auf den Altar des hl. Antonio gestellt wurden, aber 1651 ihrer lastenden Schwere halber auf die vier Pfeiler der Balustrade des Presbyteriums kamen, wo sie heute noch gesehen werden. Jede trägt im Piedestal die Bezeichnung Titiani Aspetti Padovani opus. Bei der vierten Figur lässt die Heiterkeit des Gesichtes, die ganze Haltung und namentlich das Stück Anker in der Hand viel eher ein Symbol der Hoffnung als der Stärke vermuthen. Am 6. Nov. 1593 machte Aspetti einen Kontrakt für die anderen Bronzewerke, die er für die Kapelle desselben Heiligen ausführte und wofür er 1300 Dukaten empfing. Es sind die drei Statuetten der Heiligen Antonius, Bonaventura und Ludovicus von Toulouse, dann in den Ecken der Balustrade vier Engel als Kerzenhalter und vorn an der Stufe zwei Halbkandelaber, endlich die bronzenen Thüren. Ausser diesen Bronzearbeiten gilt dann auch der Altar aus edlen Marmorarten für sein Werk. Hinter der Arca unten an der Balustrade hatte der Künstler wieder seinen Namen angebracht, den aber die Zeit fast ganz verwischt hat. Im J. 1603 waren die genannten Arbeiten vollendet. Inzwischen aber muss der Meister auch den Christus geschaffen haben, welcher sich über dem schönen Weihwasserbecken links am Haupteingange der Kirche Sant Antonio erhebt. Die Hände über einander gelegt, das Haupt geneigt: so erscheint der Erlöser in dem Momente, wo er die Taufe im Jordan empfängt. Für diese Schöpfung haben alle Zeiten dem Künstler ihren Beifall gespendet.

Wahrscheinlich war es 1604, dass Aspetti im Gefolge des Monsignore Antonio Grimani, Bischofs von Torcello und Nuntius in Toskana, nach der Stadt Pisa kam. Hier trat er in das innigste Verhältniss zu dem Edelmanne Camillo Berzighelli, der von da an fast ausschliesslich seine Thätigkeit und sein Talent in Anspruch nahm. Für den Palast desselben machte der Meister die beiden Statuen Herkules und Antaeus. Die zweite der drei Frauen seines Gönners, Luisa Paganelli aus Florenz, verewigte er durch ein Reliefporträt. Von zwei Kruzifixen in Bronze, die Aspetti machte, erhielt eins die Nonne Orsola Fontebuoni in S. Marziale in Pistoja und das andere Berzighelli. Eben dieser bestellte bei ihm das Relief für die Kapelle Usimbardi in San Trinità in Florenz und bezahlte ihm 1000 Scudi dafür. Es befindet sich dort hinter dem Altar und stellt das Martyrium des hl. Lorenzo vor. Die Komposition und Grazie der Figuren wurden ehedem sehr gelobt. An den Reliefs seines Günstlings schien Berzighelli besonderes Gefallen zu finden. Noch werden 8 an der Zahl erwähnt: Herkules tödtet den Stier, Jupiter raubt die Jo, Vulkan schmidet Blitze, Mucius Scaevola verbrennt seine Hand, Psyche will Amor tödten, Syringa wird in Rohr verwandelt, Thisbe tödtet sich selbst, Daphne, vor Apollo fliehend, wird zum Lorbeer. Die vier letzten Werke sind Rundbilder. Nach Baldinucci kamen sie wahrscheinlich in Besitz der Familie Usimbardi nach der Villa di Rusciano; Berzighelli nämlich war ein Neffe des Senators Usimbardi. Endlich wissen wir noch, dass auch ein Adonis mit der schlafenden Leda für ihn ausgeführt wurde.

Schon im J. 1607, kaum 42 Jahre alt, starb Aspetti zu Pisa. Sein Gönner liess ihn ehrenvoll bestatten und errichtete ihm im Kreuzgange des Klosters Del Carmine ein Denkmal mit rühmender Grabschrift. Die Büste des Künstlers ist von seinem Schüler Felice Palma aus Massa Carrara.

In neuerer Zeit hat man streng und verdammend über Aspetti als Künstler gerichtet. Allein für vieles, was uns an ihm missfällt, muss meisten Theiles die Zeit verantwortlich gemacht werden, in der er lebte. Er gehörte jener Uebergangsepoche an, die zwischen den großen klassischen Meistern und Bernini lag. Die Voraussetzungen, unter denen jene ihre Werke schufen, waren nicht mehr vorhanden. Für veränderte Weltanschauungen, für neue ethische Richtungen suchte auch die Kunst nach neuen Formen. Eine Epoche, die in Bernini ihren angemessenen, vollendeten Ausdruck finden sollte, durfte sehr wol Aspetti's Suchen und Wirken mit Theilnahme und Beifall begrüssen. — Die Skulptur wollte mit der Malerei wetteifern. Die Statuen sollten in der leidenschaftlichsten Bewegung erscheinen, daher spreizten sich die Glieder und flatterten die Gewänder. Von den Reliefs forderte man Perspektive; ein Grund sollte hinter dem anderen immer ferner und ferner erscheinen, so dass man vorn mit fast freien Figuren begann und zuletzt

gleichsam mit flacher Zeichnung endigte. Auf solche Ziele war Aspetti gerichtet, aber ihm fehlte jene raffinirte Virtuosität der Technik, auf die wir bei einer uns fremden Geschmacksrichtung am wenigsten verzichten wollen.

s. Z. G. Prosdocimo, Sulla vita ed opere dell' Aspetti. Padova 1821. — Pietrucci, Biografia degli Artisti Padovani. 1858. — Selvatico, Architettura e Scultura in Venezia. pp. 395—398. — Cicognara, Storia della scultura. II. 329 u. 344 (gibt auf Tafel 70 die Abbildung des Moses). — Perkins, Les Sculpteurs Italiens. II. 236. 258. — Moschini, Venezia. I. 34. 48. 409. 417. 494. II. 529. — Selvatico e Lazari, Guida di Venezia. pp. 47. 55. 71. 131. 134. 261. — Brandolese, Padova. pp. 43. 44. 46. 48. 131. — Rossetti, Padova. pp. 59. 63. 77. 133. — Gonzati, La Basilica di S. Antonio di Padova. I. 86. 131. 171. 257. — Richa, Chiese di Firenze. III. 159 (schreibt nur Bocchi-Cinelli, Le Bellezze di Firenze, aus). — Baldinucci, Opere. X. 128. — Bottari, Lettere. III. 101. 118 (verwechselt Tiziano Mizio mit Tiziano Aspetti. Auch Orlandi, Abecedario, übersieht, dass Vasari unter dem Tiziano Padovano nicht den Aspetti verstehen kann. Cicognara verfällt in denselben Irrthum, wenn er den Aspetti zu einem Schüler des Sansovino macht. Mothes, Gesch. der Baukunst u. s. w. in Venedig muss durch derartige Vorgänger zu seiner so vielfach falschen Chronologie bei Aspetti veranlasst worden sein).

Jansen.

Aspois. Jean Aspois, Glasmaler zu Lille, wo Jacques Aspois, aller Wahrscheinlichkeit nach sein Vater, dieselbe Kunst um 1385 bis 1397 ausübte. Der Name Jean's wird zum erstenmale in einer Rechnung der Stadt Lille 1402 erwähnt, und zwar bei Gelegenheit der Arbeiten im Saal der Schöffen. Im J. 1424 lieferte er Glasbilder »pourtraictes d'images et tabernacles«, die die Fenster der neuen Kapelle der genannten Halle zierten, und die, nach dem dafür gezahlten Preise von 20 flandrischen Stübern für den Fuss, nicht ohne Bedeutung sein mussten. Damals pflegte man nur die Hälfte für ein Glasgemälde zu zahlen. Drei Jahre später lieferte A. noch sechs Wappenschilder für andere Fenster der Halle.

s. J. Houdoy, La Halle échevinale de la ville de Lille. 1870. pp. 40—49.

Alex. Pinchart.

Asprucci. Antonio Asprucci, Baumeister, Sohn des Architekten Mario A., geb. zu Rom den 20. Mai 1723, lernte bei Nicola Salvi. Zuerst stand er seinem Vater bei, dann vergrösserte er allein den Palast des Herzogs von Bracciano. Der Fürst Marcantonio Borghese übertrug ihm viele Arbeiten. So erbaute er für ihn ein Landhaus am Meere in der Nähe von Prattica. Ferner hatte er dessen Statuengalerie in der Villa Pinciana zu ordnen und die Wände und Gewölbe mit Malereien, Plastik und Mosaik auszuschmücken. Die Dekorationen waren in Uebereinstimmung mit den dort ausgestellten Bildwerken. Damit brachte er 20 Jahre zu. Im J. 1787 erbaute er im Garten dieser Villa einen Tempel des Aeskulap, für eine antike Statue des Gottes. Die schönen Verhältnisse der vier jonischen Säulen, worauf Vorhalle und Giebel ruhen, und der einfache in antikem Muster gehaltene Stil fanden seinerzeit vielen Beifall. Asprucci war Mitglied der Akademie und Architekt der Grossherzöge von Toskana zu Rom. Er starb daselbst am 14. Febr. 1808.

Sein Sohn Mario Asprucci, geb. zu Rom den 10. Dez. 1764, war gleichfalls Architekt und Schüler des Vaters. Er erbaute zwei Tempelchen des Aeskulap und der Diana für den Fürst Borghese, eine schöne Kirche ausserhalb Siena's, so wie auch der Graf Bristol nach seinen Plänen einen Palast (der auch im Stiche erschien) in England ausführen liess. In Folge der Umwälzung aller Verhältnisse gegen Ende des Jahrh. wandte er sich der Malerei von Kopien zu, starb jedoch bereits den 7. Mai 1804 zu Rom.

Nach Antonio gestochen:

1) Pianta con Pavimento della Stanza ornata all' uso Egizzio nel Palazzo di Villa Pinciana. Ant°. Asprucci inventó disegnó D. D. D. Carlo Antonini incise. Roy. qu. Fol.

2—4) Die dazu gehörigen Seitenwände. Alle drei gleichmässig bezeichnet: Una delle Pareti della Stanza ornata all' uso Egizzio nel Palazzo di Villa Pinciana. Ant°. Asprucci inventó disegnó D. D. D. A Sua Eccellenza il Sig. Principe D. Marc' Antonio Borghese. Carlo Antonini incise. Roy. qu. Fol.

s. Memorie per le Belle Arti. Rom 1785. I. 60 ff. 1787. III. 67. f. — Füssli, Künstlerlexikon. II. — Nibby, Itinéraire de Rome. 1834. I. 225. f. — Tipaldo, Biogr. degli Italiani illustri. 1835. II. 427. 435. — Boni, Biogr. degli Artisti.

W. Schmidt.

Aspruck. Franz Aspruck, Goldarbeiter, auf einem Stiche nach ihm (s. b) No. 17) Bruxellensis genannt, d. h. aus Brüssel. Er kam in den 90er Jahren des 16. Jahrh. nach Augsburg, als die beiden Landsleute des Künstlers, die Bildhauer Hubert Gerard und Adrian de Vries, mit der Ausführung der großartigen Brunnen daselbst beschäftigt waren. Den von Gerard, d. h. den Augustusbrunnen, hat A. selbst für den Stich gezeichnet. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass er im Gefolge oder auf Veranlassung Eines der Beiden nach Augsburg kam, indem diesen geschickte Hülfsarbeiter erwünscht sein mussten. Jedenfalls war er daselbst bereits 1598 bis 1603 thätig. Ohne Zweifel gehörte er der Brüsseler Familie Asbroek oder van Asbroek an, denn das pruck ist nur die oberdeutsche Schreibart nach damaligem Gebrauche für broek (*Notiz von A. Pinchart*). Dass er Maler war, schliesst man offenbar nur aus den nach ihm gestochenen Bll., was indessen kein Beweis ist, da er als Metallarbeiter sich ebensogut auf das Zeichnen von Figuren verstehen musste. In Augsburg stand er mit Dom. Custos in Verbindung; dieser verlegte verschiedene Stiche nach ihm. Aspruck

war geschickt im Wachsbilden, Goldschmiden und im Silber- und Bronzeguss. Im J. 1603 verfertigte er nach Stetten für den Erzherzog Matthias von Oesterreich, dem nachmaligen Kaiser, den Erzengel Michael von Silber und den Kaiser Antoninus Pius in Messing (d. h. wol Bronze). Möglich darum, dass auch die mit dem nebenstehenden Monogramm versehene Bronzegruppe, die Brulliot in einem Hause zu Augsburg sah, von ihm herrührt. Uebrigens kann das Monogramm auch durch Adrianus Frisius aufzulösen sein, und demnach das Werk von Adrian de Vries, dem bekannten Bildhauer, der sich um 1596 in Augsburg aufhielt, herrühren. Jedoch ist dies weniger wahrscheinlich, da A. de Vries nach Brulliot, (Monogr. I. No. 281), sein Zeichen aus den verschlungenen Buchstaben ADV gebildet haben soll.



Am bekanntesten ist Aspruck, abgesehen von seinen bei Custos erschienenen Kompositionen (s. b) No. 1—16), durch die Versuche, in einer neuen Art den Kupferstich zu handhaben, die in's J. 1601 fallen. Es ist dies eine Folge von 13 Bll., Christus und die Apostel, und ein Einzelbl., Eros und Anteros (s. unten a) No. 1—14) Stetten, der sie zuerst erwähnt, lässt sie in »gehämmerter Arbeit« ausgeführt sein. In neuester Zeit jedoch haben Nagler und G. Duplessis diese Stiche für Arbeiten in Schwarzkunst ausgegeben, deren Erfindung durch L. von Siegen bekanntlich 40 Jahre später gesetzt wird. Leider liegen die Bll. nicht vor mir, sodass ich mich des eigenen Urtheils begeben muss. *J. E. Wessely* schreibt mir aber, dass die Folge 1—13 nicht, wie bei der Schwarzkunst, aus dem Dunklen in's Helle, sondern umgekehrt aus dem Hellen ins Dunkle durch eine Art Roulett gearbeitet sei, sogar die Umrisse seien durch Punkte gegeben. Dasselbe theilt mir *L. Gruner* von No. 14 mit, wo selbst die Schrift eine derartige Behandlung zeige. Diese Bll. fallen alle in das J. 1601. Da nun Aspruck nachgewiesener Maßen noch 1603 lebte, so scheinen ihn seine Versuche, die er selbst ein novum in aere typi genus nennt, nicht zur weiteren Ausbildung verlockt zu haben. Andere derartige Bll. sind wenigstens nicht bekannt geworden.

Die Jahreszahlen der Thätigkeit Aspruck's sind 1598, 99, 1601, 1603, wo er in Augsburg verweilte. Nachrichten über seine Thätigkeit an anderen Orten habe ich nicht gefunden.

a) Von ihm gestochen folgende 14 Bll., die alle sehr selten sind:

1—13) Christus und die Apostel in ganzen Figuren. Folge von 13 numerirten Bll. nach Agostino Carracci. Jedes derselben trägt eine Inschrift und die Buchstaben A. C. (d. h. A. Carracci) und F. ○ A. Auf dem Bl. No. 1, Heiland mit der Weltkugel und der Siegesfahne, liest man im Unterrande: Adm. Reuer. in Chro. Patrj ac D. D. ANTONIO celeberr. Monaster. ad S. S. Crucem Aug. Vind. Praepo. digniss°. 1°. Infulº. dño suo clem. Has CHRI opt. max. et S. S. Apostol. effig. nouo hoc in ære typi genere effor: mᵒˢ. obseru. ergo D. Dᵗ. Franciscus Aspruck B. 1601. H. 4″ 3‴ — 7‴. br. 2″ 7‴.

14) Ein kleiner sich sträubender Amor, welcher von einer Frau, deren Busen und Beine entblösst sind (Kniefig.), mit dem linken Arm umfasst wird; der rechte Arm weist nach den Bettvorhängen im Hintergr. Hinter den zwei Figuren beugt sich ein Satyr über die Gruppe, welcher in der ausgestreckten Hand eine Blume hält und ebenfalls nach den Vorhängen zeigt. Unterschrift: Ἀντέρως Amor Virtutis, alium Cupidinem superans. Josephus Heintz inuentor. ○ Franciscus Aspruck B: fecit. Oben rechts 1601. H. 6″ 5‴ br. 4″ 4‴.
Aug. vind.

b) Nach ihm gestochen:

1—4) Die Erzengel Michael, Gabriel, Raphael und Uriel. 4 Bll. Halbfig. Im Verlage des Domenic. Custos. 4.

No. 5—15 sämmtlich Halbfig. und in 4. Verlag des D. Custos.

5) Hl. Afra in Flammen. Vndantes inter flammas etc.
6) Hl. Apollonia. Dentibus excussis etc. F. A. jnv D. C. ex.
7) Hl. Barbara. Barbara, prô facinus etc. F. A. jnv. D. C. excud.
8) Hl. Christina. S. Cristina. Te Christina sui etc. D. Custos excud. Ohne Bezeichn. Aspruck's.
9) Hl. Elisabeth. Diua tuam etc. F. Aspruck jnv̄. D. Custod. exc.
10) Hl. Helene. Abs te Crux etc. F. A. jnv. D. C.
11) Hl. Katharina. Cur lactescit etc. F: Aspruck inv. D. C. ex.
12) Hl. Ursula. Ursula, sponsa tui etc. F. Aspruck jnv. D. C. exc.
13) Die Samariterin, Halbfig. Desgleichen. Heineken.
14) Hl. Georg. S. Georgius. Virginis ut sistas etc. F. A. inv. D. C.
15) Hl. Antonius von zwei Teufeln versucht. DC. FA. I. Auf unserm Exemplar war der Rand abgeschnitten.
16) Venus, ganze Figur, mittelgroßes Bl. Gest. von Luc. Kilian. Heineken.
17) Der Augustusbrunnen vor dem Rathhause zu Augsburg. Nach Hubert Gerard's oder Gerhard's Erzbildwerk. Gest. von Luc. Kilian nach A.'s Zeichnung. Die Dedikation an Octav. Secundus Fugger hat die Unterschr. Francisc^{s}. Aspruck Bruxell. 1598. gr. Fol.

18) Kopie hiernach. Franc. Aspruk delineavit. Georg Heinr. Schifflen Sculps^{t}. Jeremias Wolff excud. Aug. Vind. kl. Fol.

19—20) In: Tiroiensium Principum Comitum ab Anº. Virg: partus. CIƆCC. XXIX, usque ad Ann. CIƆIƆ. IC. Genuinæ Eicones etc. Im Verlage des D. Custos, Augsb. 1599, kl. Fol., das Titelbl. bez. FAI, und das kaiserliche Wappen, bez. FA. Erschien auch in deutscher Uebersetzung bei D. Custos.

s. Heineken, Dict. — P. von Stetten, Kunst-, Gewerb- und Handwerksgeschichte von Augsburg. 1779. pp. 417. 439. 467. 486. — Brulliot, Monogr. I. No. 314. II. No. 755. 760.

III. No. 335. 369. App. No. 87. 88. — Nagler, Monogr. I. No. 285. 511. II. passim. — Duplessis Histoire de la Gravure en France. p. 266.

W. Schmidt.

Assalectus. Assalectus, angeblich Bildhauer; doch bezeichnet sein Name auf dem Sockel einer Aeskulapstatue schwerlich den Künstler.

s. Winckelmann, Werke. V. 289.

Brunn.

Assan, s. **Asam.**

Assche. Henri van Assche, Landschaftsmaler, geb. zu Brüssel d. 30. Aug. 1774. Vom Vater, Joseph François v. A., einem wolhabenden Brauereibesitzer, der sich als Dilettant mit Malerei beschäftigte, erhielt er den ersten künstlerischen Unterricht; dann besuchte er das Atelier des damals sehr angesehenen Landschaftsmalers J. B. Deroy, dem er hauptsächlich die Gewöhnung an aufmerksames Naturstudium zu verdanken hatte, den er mit seinen Leistungen aber bald übertraf. Seine Bilder sind voll Wahrheit, Geschmack und Originalität und zeigen besonders ein lebhaftes Gefühl für die Lokalfarbe. Aehnlich, wie Ommeganck, suchte er in der Landschaftsmalerei zu einer Zeit, da die konventionelle Manier vorherrschend war, zu einer treuen und genauen Darstellung der Natur zurückzukehren.

Nachdem er die malerischen Reize der Umgegend von Brüssel und des Waldes von Soigne erschöpft hatte, besuchte er zu wiederholten Malen die an prächtigen Landschaftsbildern so reichen Gegenden der Maas, Ourthe, Saar, Roer in der Umgebung von Trier und einen großen Theil der anmutigen Ardennenthäler. Gegen 1815 bereiste er das nördliche Italien, ein paar Jahre später die Vogesen, dann Holland, Deutschland, die Schweiz, und brachte von allen diesen Gegenden reiche Studienausbeute heim. Eine Sammlung der vorzüglichsten Ansichten der Schweiz, die P. Lauters herauszugeben begann, blieb unvollendet. In der Ausführung soll A. eine so große Leichtigkeit besessen haben, dass er oft unmittelbar vor der Natur Gemälde vollendete, die von den Liebhabern nicht weniger, als die Atelierbilder geschätzt wurden. Werke von ihm sah man auf den Ausstellungen in Gent von 1808—1838, in Brüssel von 1816—1836, in Antwerpen 1819, 28, 34, 37 und 40, in Lüttich 1836 etc.

Mit Recht hat man ihn den Maler der Wasserfälle genannt. 1830 malte er den Wasserfall von Reichenbach und des Avers, 1833 der Lütschine im Thal von Lauterbrunnen, 1836 der Toccia, 1839 des Griesbach in der Schweiz, 1833 der Roer etc. Von »Mühlen« sind zu nennen: die Wassermühle bei Brüssel (1812), die Mühle von Epave zwischen Dinant und Rochefort (1810), die Mühle von Salzinnes bei Namur (1814), ein Hammerwerk bei Fumay an der Maas (1814), ein Hammerwerk bei Stavelot (1820), eine Mühle im Luxemburgischen (1835), eine Mühle an der Dender bei Geersbergen (1836), eine Mühle an der Vesdre etc. Von andern Darstellungen kann man erwähnen: die Ansicht des Schlosses Montaigle (1808), eine Ansicht von Perugia gegen den Trasimener See (1816), eine Ansicht der Vogesen bei Markirch (1818), das Schloss Montaigle (1827), die Ruinen der alten Abtei St. Bavo zu Gent (1828), Ansicht der Stadt Lugano (1836), das Thal und die Hohlwege beim Schloss Unspunnen in der Schweiz (1836), die Nolla-Schlucht in Graubünden (1839) etc.

Dass manche seiner Bilder von Ommeganck, wie man behauptet, mit Figuren staffirt wurden, ist nicht sehr glaublich; H. war ein vortrefflicher Zeichner und wol unterrichtete Personen versichern, dass er Ommeganck nie zu Hülfe genommen. In der Regel malte er auf Tafeln von Acajouholz, die mit einem orangefarbigen Ton präparirt waren. Er zeichnete H. van Assche und H^ry van Assche. — Die Zahl seiner Schüler ist gering und beschränkt sich auf folgende Namen: Ed. Delvaux, Max. Gelissen, Ant. Payen, Vicomte de Beughem, Jean de Coene, Isabelle van Assche (die Nichte des Malers), Laurence und Clara Kindt. Der Neffe F. de Marneffe, der ihn oft auf Reisen begleitete, ist nicht zu seinen Schülern zu rechnen. A. starb unverheiratet zu Brüssel den 10. April 1841 und ward zu Heembeke bestattet. Die Freunde liessen nach seinem Tode eine große, von Hart gravirte Medaille prägen, die auf der einen Seite das Bildniss des Malers zeigt, auf der andern in einer Gruppe von Malergeräthschaften das Kreuz des Leopoldordens, das der Verstorbene 1836 erhalten hatte (die Inschrift: LES ARTISTES A HENRI VAN ASSCHE NÉ A BRUXELLES EN 1775 MORT LE 10. AVRIL 1841). Auf Ausstellungen erwarb A. mehrere Medaillen und ward von verschiedenen Kunstakademien zum Ehrenmitglied ernannt.

Das früheste Gemälde van Assche's, das wir kennen, besitzt das Museum zu Antwerpen (vom J. 1805 datirt); es stellt eine Gewitterlandschaft dar (Le coup de foudre) und stammt aus der Sammlung Van Heke Bant de Rasmon. Im Museum von Brüssel sah man bis vor einigen Jahren den Wasserfall der Toccia und die Ansicht einer Mühle; im Museum von Brügge befindet sich eine Ansicht der Umgebung von Brüssel bei Gewittersturm. — König Wilhelm I und Leopold I. kauften Gemälde des Künstlers, die gegenwärtig die königlichen Schlösser im Haag, in Haarlem und in Brüssel schmücken; die Königin der Niederlande erwarb die Ansicht der Leye bei Gent. — Viele Werke van Assche's sind in englischen, holländischen und belgischen Sammlungen zerstreut. Drei der schönsten besitzt Hr. Seraphin Malfait zu Lille.

Bildnisse des Künstlers:

1) Lith. von J. J. Eeckhout in: Collection de portraits des artistes modernes. (1822.)

2) Lith. von Eugen Verboeckhoven. (1826.)
3) Lith. von Baugniet in: Les artistes contemporains. (1838.) Der landschaftliche Hintergrund ist von Fourmois gezeichnet.
4) Holzschnitt in: Immerzeel, De Levens en Werken etc.

Von ihm lithographirt.

1) Motiv aus dem Großherzogthum Luxemburg. 1827.
2) Altes Thor in Trier. 1828.

Nach ihm gestochen und lithographirt:

1) Zwei Eichen an einem kleinen Wasserfall. h. Van Assche del. — Ph. Cardon sculp. — Dieses Bl. gehört zu dem vom Stecher herausgegebenen: Cahier des paysages, figures et animaux.
2) Ansicht der Umgebungen von Rheinsfeld am Rhein. H. Van Assche pinx. Normand fils Sc.
3—11) Der See von Lugano. — Der Wasserfall von Staubbach. — Die Brücke von Amsteg. — Der Wasserfall des Avers. — Das Thal von Grindelwald. — Das Thal von Missox. — Der See von Thun. — Die Teufelsbrücke. — Ansicht der Jungfrau. — Diese 9 Bll., lith. von Lauters, bilden die ersten Lieferungen des unvollendeten Werks: Vues pittoresques de la Suisse, dessinées d'après nature par H. Van Assche.
12) Wassermühle an der Vesdre. H. Van Assche. Ch. Billoin lith.
13) Der Wasserfall der Toccia. Henri Van Assche pinx. Stroobant lith[t].
14) Die Mühle von Salzinnes. H. Van Assche pinx. P. Lauters lith[t].
15) Eine Meierei in Ixelles. H. Van Assche del. P. Lauters lith[t].

s. De Bast, Annales du salon de Gand (1820), p. 66. — Alvin, Compte-rendu du salon d'exposition de Bruxelles 1836. pp. 179—184. — Dictionnaire des hommes de lettres, des savants et des artistes de la Belgique, 1837. p. 198. — Messager des sciences historiques. Gand 1841. pp. 293—298. — La Renaissance, Chronique des arts etc. III. p. 13. — Raczynski, Histoire de l'art moderne en Allemagne. III. p. 442. — Guioth, Histoire numismatique de la révolution belge. pl. XLVII, n. 313, p. 299. — Biographie générale des Belges morts ou vivants. 1850. p. 15. — Kramm, De Levens en Werken etc. — Immerzeel, De Levens en Werken etc. — Biographie nationale. I. p. 500.

Alex. Pinchart.

Assche. Auguste Lambert van Assche, Bildhauer, Sohn des Jean Baptiste Charles v. A., geb. zu Brüssel d. 5. März 1797, taubstumm. Er war ein Verwandter des Landschaftsmalers Henri v. Assche. Da er für die Plastik größere Anlagen zeigte, so ging er auf Antrieb des Vaters später zu dieser über; auf der Brüsseler Akademie erwarb er 1818 den ersten Preis und hatte 1820, nachdem er einige Zeit im Atelier des Bildhauers Godecharle gearbeitet hatte, bei der von der Genter Akademie ausgeschriebenen Konkurrenz den gleichen Erfolg. In Paris vervollkommnete er sich unter Bosio's Leitung und ward hier als Eleve in die königl. Akademie aufgenommen. Von seinen Arbeiten sind in Frankreich mehrere, namentlich Porträts, vorhanden. Die Julirevolution veranlasste ihn, in sein Vaterland zurückzukehren.

Wenn sich van Assche entschloss, die öffentlichen Ausstellungen zu beschicken, so trat er in der Regel mit Werken der verschiedensten Gattungen hervor. Die Ausstellungskataloge von Brüssel in den J. 1818, 24 und 36, die von Gent in den J. 1820, 32, 35, 44 und 47 führen von ihm auf: Büsten und Medaillonporträts von Louis Philippe, General Belliard, Graf Frédéric de Mérode, O. Van Veen, Haydn, Grétry u. A., Statuetten in terra cotta, Modelle zu Statuen, Reliefs in Gips und Marmor, unter welchen letzteren eine Anzahl von Medaillons mit Engelköpfen und eine hl. Jungfrau von 1810 und 1820 datiren.

Viele Werke v. Assche's besitzt das Schloss von Westerloo, darunter mehrere Büsten von Gliedern der Familie de Mérode, welcher das Schloss gehört. Von den beiden Büsten Jean Baptiste Thorn's, des alten Gouverneurs von Hennegau, befindet sich die eine im Sitzungssaal des Provinzialraths zu Mons (Bergen), die andere im Kirchhof dieser Stadt auf dem 1842 nach dem Entwurf des Architekten Gouël errichteten Monumente Thorn's. Das neue Museum von Brüssel besitzt von dem Künstler eine schöne Büste des Bildhauers Laurent Delvaux, kopirt nach Godecharle, die gezeichnet ist: A. L. V $\frac{\text{HZ}}{1845}$. V. A. starb in seiner Geburtsstadt den 7. Jan. 1864.

s. Kunstblatt, 1820, p. 326. — Dictionnaire des hommes de lettres, des savants et des artistes de la Belgique, 1837, p. 198. — Immerzeel, De Levens en Werken etc.

Alex. Pinchart.

Assche. Isabelle Cathérine van Assche, Landschaftsmalerin, Nichte und Schülerin von Henri van Assche, geb. den 23. Nov. 1794 zu Brüssel, vermälte sich 1828 mit Charles Léon Kindt. Schon in den J. 1812 und 1813 stellte die frühreife Künstlerin zu Gent und Brüssel Aquarellbilder aus; dann befanden sich Werke von ihr auf den Ausstellungen in Gent 1826, 29 und 35, in Brüssel 1827 und 42, in Antwerpen 1834, 37 und 40, in Lüttich 1836 etc. Von der Genter Akademie erhielt sie 1829 den ersten Preis für Landschaften. Ihre Gemälde haben immer Partien aus der Umgebung von Brüssel zum Gegenstande; eines derselben, welches eine Gegend von Boitsfort darstellt, befindet sich in der königl. Sammlung im Pavillon zu Haarlem.

Alex. Pinchart.

Assche. Amélie (nicht Emilie) van Assche, Porträtmalerin, geb. den 26. Jan. 1804, Tochter von Henri Jean v. A., blieb unvermält. Sie malte Miniatur-, Aquarell- und Pastellbilder und war Schülerin zuerst von M[lle]. F. Lagarenne und d'Autissier, später in Paris, wo sie sich einige Zeit aufhielt, von Millet. Ihre Bildnisse,

die sämmtlich den Vorzug großer Aehnlichkeit besitzen, sind nach Färbung, Zeichnung und Modellirung gleich verdienstlich. Mit Aquarell- und Pastellbildern debutirte sie auf den Ausstellungen in Gent (1820) und Brüssel (1821). Miniaturen waren ausgestellt in den Brüsseler Salons von 1830 bis 48, in den Salons von Gent 1835 und 38. Mit dem Porträt Leopold's I., welches sie 1839 ausführte, erwarb sie den Titel einer Hofmalerin der Königin Louise Marie von Belgien. Seit lange beschäftigt sie sich nur noch mit Pastellmalerei.

s. Immerzeel, De Levens en Werken etc.

Alex. Pinchart.

Assche. Auguste van Assche, Architekt, geb. zu Gent den 5. Juli 1826. Er studirte zuerst an der Akademie daselbst, dann unter Roelandt und A. Pauli; später weihte J. Bethune ihn in die Kenntniss der mittelalterlichen Baukunst ein. die Provinz Westflandern besitzt verschiedene nach seinen Zeichnungen ausgeführte Gebäude: die Gemeindeschulen von Laathem, Nevele und Berchem (bei Audenaarde), ferner das Pensionat Saint-Henri zu Deynze, in modernem Stile, die Zeichenschule derselben Stadt und die Schule und das Kloster Petit-Sinay im Stile des 15. Jahrh.; die Kirche und das Stift der englischen Fräulein zu Melle, endlich die Kirche und das Kloster der barmherzigen Schwestern zu Quatrecht, im Stile des 14. Jahrh.

Der Künstler ist ferner mit der Restauration verschiedener alter Gebäude, von denen einige sehr wichtig sind, beauftragt worden. In Flandern nennen wir die Kirchen von Welden, Lootenhulle, Deynze, Wieze, Scheldewindeke und Lophem, die St. Jakobskirche zu Gent und U. L. Frau von Pameele zu Audenaarde; in Brabant die Kollegialkirche von St. Leonhard zu Léau; in Limburg die St. Peterskirche zu St. Truyen. Mehrere dieser Kirchen sind vergrössert worden. Auch zur Vergrösserung der U. L. Frauenkirche zu Thienen, die bald beendigt sein wird, hat v. A. die Pläne entworfen. Ebenso ist ihm die Wiederherstellung des merkwürdigen Schlosses von Spontin, das zwei Stunden von der Maas liegt, anvertraut worden.

Alex. Pinchart.

Asselbergh. Cornelis Asselbergh oder Asselberg, Bildhauer, geb. zu Antwerpen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., studirte an der Akademie seiner Vaterstadt und begab sich dann nach Lyon, wo er nach verschiedenen andern Preisen im J. 1783 den ersten Preis erhielt. Später kam er nach den Niederlanden zurück und verfertigte in Teyler's Stiftung zu Haarlem nach dem 1793 erfolgten Tode Jan Swart's das von diesem unvollendet gelassene Marmordenkmal Teyler's.

s. Immerzeel, De Levens en Werken. etc. — Kramm, De Levens en Werken. etc.

W. Schmidt.

Asselbergs. Alphonse Asselbergs, Landschaftsmaler, geb. zu Brüssel 19. Juni 1839, Schüler von Huberti. Von 1867 bis 69 studirte er die Natur zu Tervueren, und mehrere seiner Bilder sind der malerischen Umgebung dieses Ortes entlehnt; sodann brachte er die Herbste und den Winter von 1870—71 bei Dinant an den Ufern der Maas und einen großen Theil des Jahres 1872 zu Kinroy in der Limburgischen Campine zu, einer andern nicht minder interessanten Gegend Belgien's. Er gehört zu der kleinen Schule der »Realisten«, unter denen es bereits ausgezeichnete Künstler gibt. Bilder von ihm erschienen auf den Ausstellungen von Löwen 1868, Gent 1868 und 1871, Brüssel 1869 und 1872, Antwerpen 1870, Paris 1869, 1870 und 1872, London 1871 und 1872, Bordeaux, Lyon und Grénoble 1870, Mecheln 1870 etc.

Alex. Pinchart.

Asselborn. Wilhelm Asselborn, Maler, vor mehreren Jahren zu München verstorben, mehr Handwerker als Künstler, lieferte ein sehr unbedeutendes Genrebild, Zither-Unterricht in Tirol, für das König-Ludwigsalbum.

Zither-Unterricht in Tyrol. Oelgemälde von W. Asselborn. Steinzeichn. von C. Straub. Im Ludwigs-Album. 6. Jahrg. 1860. 4.

W. Schmidt.

Asselin. Asselin, Porzellanmaler in der ersten Periode der Fabrik zu Sèvres, zweite Hälfte des 18. Jahrh., malte feine Miniaturbildnisse. Er zeichnete mit den nebenstehenden Monogrammen.

s. W. Chaffers, Marks and Monograms. 3. Aufl. p. 454.

A. Ilg.

Asselin. François Asselin, Maler, geb. in der Normandie um 1767, emigrirte als Geistlicher zur Zeit der Revolution aus Frankreich, wandte sich dann der Kunst zu und studirte von 1799—1801 zu Dresden. Auf der dortigen Kunstausstellung sah man von ihm einen Amor nach Mengs (vermutlich nach dessen berühmtem Pastellbilde), wie es heisst voll Kraft und Leben, ferner zwei Bildnisse in Pastell, die sich durch Weichheit und gefällige Behandlung empfohlen haben sollen. Hierauf ging er wieder nach Frankreich und dann nach St. Petersburg, wo man ihm seine Arbeiten und seinen Kunstunterricht wol bezahlte. Er starb daselbst nach Verlauf einiger Jahre.

Dieser Asselin darf nicht, wie es geschehen, mit dem vorangehenden Porzellanmaler Asselin verwechselt werden.

s. Füssli, Künstlerlexikon II. und Neue Zusätze.

W. Schmidt.

Asselin, s. **Asselyn.**

Asselineau. Léon Auguste Asselineau, Maler und Lithograph, geb. zu Hamburg 1808 von französischen Eltern, Schüler von Roehn. In

den Jahren 1836, 38, 40, 46 und 47 stellte A. Landschaften im Pariser Salon aus, hauptsächlich aber ist er als Lithograph thätig.

Von ihm lithographirt:

1) Bll. in Madrazo's Coleccion lithographica de Cuadros del Rey de España. 3 Bde. Madrid 1826—32. gr. Fol.
2) Bll. in: Musée de Tzarskoe-Selo ou Collection d'Armes de sa Majesté L'Empereur de toutes les Russies. Ouvrage de 180 Pl. lith. par A. d'après les dessins de A. Rockstuhl. Avec introduction histor. par Fl. Gille. St. Petersb. und Karlsruhe 1835—53. 2 Bde. nebst Text. gr. Fol.
3) Bll. in: Musée des Armes rares anciennes et orientales de sa Majesté L'Empereur de toutes les Russies. Les Dessins d'après Nature par Rockstuhl, lithogr. par Asselineau et autres. Texte par M. de Gilles. I Vol. in 20 Liefr. zu 6 Bll. St. Petersb. 1842, 46. gr. Fol. Ist ein Theil des Vorigen.
4) Bll. in: Armes, Armures, Meubles et objets divers du Moyen-âge et de la Renaissance. Dessinées d'après nature dans les principeaux musées et cabinets de l'Europe et lithogr. par Asselineau. (Ed. par Chapuy.) 31 Livr. de 6 pl. Paris 1840 ff. Fol.
5) Bll. in: Monuments Arabes et Moresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessinés et mesurés en 1832 et 1833 par Girault de Prangey et lith. par Asselineau, Bayot, Bichebois etc. Paris 1836—1839. gr. Fol.
6) Bll. in: Choix d'ornements moresques. Dessinés d'après nature par Girault de Prangey et lith. par Asselineau et J. Peyre. Ouvrage faisant suite à l'atlas in folio Monuments Arabes et Moresques de Cordoue etc. 30 Bll. Paris (1842). kl. Fol.
7) Bll. in: Monuments Arabes et Moresques d'Egypte, de Syrie et de l'Asie mineure, dessinés et mesurés de 1842—45. Ouvr. faisant suite aux monuments arabes et moresques en Espagne du même Auteur. Paris 1846. Fol.
8) Bll. in: Le Moyen-Age pittoresque. Monuments d'Architecture, meubles et décors du Xe au XVIIe siècle. Par N. M. J. Chapuy. Avec un texte — par M. Moret. 3 Bde. mit 188 Bll. Paris 1838—40. kl. Fol. (Frühere Ausg. 1836.)
9) Bll. in: Meubles religieux et civils, conservés dans les principaux Monuments et Musées de l'Europe etc. Dessins par Asselineau, texte par Daniel Ramée. 2 Bde. Paris (1864). gr. 4.
10) Bll. in: Sculptures décoratives. Motifs d'Ornementation recueillis en France, Allemagne, Italie et Espagne, dans les plus beaux Monuments du douzième au seizième siècle. Dessins par Asselineau, texte par D. Ramée. 2 Bde. Paris 1864. gr. 4.
11) Bll. in: Vues pittoresques des principaux Châteaux des environs de Paris.

s. Bellier, Dict.

W. Engelmann u. W. Schmidt.

Mlle. Antoinette Asselineau, Malerin, Schwester des Vorigen, geb. zu Hamburg den 15. Mai 1811, stellte von 1837 verschiedene Interieurs, Prospekte, Genreszenen und Bildnisse aus. Im Museum des Louvre befindet sich von ihr ein kleines Bildniss des Barons Dornier, Dragonerhauptmann, in ganzer Figur.

s. Bellier, Dict.

* *

Asselt. Johannes van der Asselt ist urkundlich der älteste vlämische Maler, den wir bis jetzt erwähnt gefunden haben; er gehört der zweiten Hälfte des 14. Jahrh. an. Sein Name kehrt in vielen Dokumenten wieder, die alle französisch sind. Wir geben ihn orthographisch, in den Quittungen des Künstlers aber erscheint er verschieden geschrieben, als: del Asselt, d'Asselt, del Hasselt, de le Hasselt. Wir fanden einen Abdruck seines Siegels, darauf die Madonna mit dem Kinde und die Inschrift: S. JOHANNES · DE · ASSELT· Der Artikel del oder de la vor seinem Namen zeigt an, dass die richtige Form desselben Van der Asselt oder Verhasselt sei. Doch wäre es ungereimt, anzunehmen, dass der Künstler aus der Stadt Hasselt (früher im Gebiete des Bischofs von Lüttich) stamme, odsr einer der vielen Oertlichkeiten in den Niederlanden Asselt oder Hasselt angehöre.

Van der Asselt lebte zu Gent; sein Name kommt indessen in den Zunftbüchern der dortigen Maler und Bildhauer nicht vor. Er arbeitete bereits im J. 1364 für Ludwig von Male, Grafen von Flandern. Im nächsten Jahre nahm ihn dieser Fürst mittelst Verfügung vom 9. Sept. in seinen besonderen Dienst, mit dem Verbot, sich für Andere sonst ohne seine besondere Erlaubniss verwenden zu lassen, und setzte ihm einen Jahresgehalt von 20 livres de gros (so viel wie 240 pariser Livres) aus.

Nach den Urkunden wurde ihm dann aufgetragen, die Malereien in der Kapelle des Grafen in Gent auszuführen. Damit übrigens der Künstler keine Verzögerung in der Auszahlung seines Gehaltes erleide, schärfte der Graf ausdrücklich dem Zahlmeister von Gent ein, den Künstler vierteljährlich auszuzahlen und sich mit einer einfachen Quittung zufrieden zu geben. In einer Rechnung der General-Einnahme von Flandern, in welcher die Auszahlung des Gehaltes an J. van der Asselt vom J. 1377 erscheint, wird er bezeichnet als pointeur (Maler) de Monseigneur; sonst überall wird seinem Namen das Wort Maître vorangestellt.

Der Graf von Flandern hatte an die U. L. Frauen-Kirche zu Kortryk eine große und prächtige, der hl. Katharina gewidmete Kapelle anbauen lassen, welche 1373 eingeweiht wurde und sein Grabmal aufnehmen wollte. Diese Kapelle existirt noch. Man hat in derselben Reste alter Wandmalereien entdeckt, darunter Bildnisse der Grafen von Flandern, die als Bildsäulen in Nischen dargestellt sind. Wir nehmen keinen Anstand diese Figuren des Ludwig von Male und seiner Vorfahren dem J. van der Asselt zuzuschreiben. Derselbe hatte auch, wie wie wir glauben, die Zeichnung zu dem Grabmale geliefert, das der Fürst in dieser Kapelle für sich

errichten lassen wollte. Es ist über allen Zweifel gestellt, dass der Künstler auf Befehl des Grafen 1374 von Gent nach Kortryk sich begab, wobei auch der Bildhauer Andreas Biaunepveu aus Valenciennes berufen wurde; denn der Graf wollte von beiden ein Gutachten über das Mausoleum haben, unter welchem sein Körper ruhen sollte.

Im J. 1379 oder 1380 malte J. van der Asselt im Auftrage desselben Fürsten ein Marienbild für dessen Schloss van den Wal zu Gent. Im Jan. 1382 erhielt er vier Monate seiner Pension, die bereits im Mai 1381 fällig gewesen; dies war das letztemal, und seinen Gehalt scheint er seitdem nicht mehr erhalten zu haben. Denn er wird in den Rechnungen nicht mehr angeführt; und kurze Zeit später kommt der Name des Melchior Broederlam vor, der zum Maler und Kammerdiener Philipp's des Kühnen, Herzogs von Burgund, mittelst Patents vom 13. Mai 1384 ernannt wurde mit einem Jahresgehalt von 200 Franken, einer Summe, welche den Gehalt seines Vorgängers beträchtlich überstieg. J. van der Asselt scheint also in Missgunst bei Ludwig von Male gefallen zu sein. Eine Urkunde aber beweist, dass der Herzog von Burgund, dessen Schwiegersohn und Nachfolger, das Talent des Künstlers zu schätzen wusste; er liess nämlich von ihm ein Bild für die Franziskanerkirche in Gent ausführen, für welches demselben auf Anweisung vom 25. Aug. 1386 sechzig Franken ausgezahlt wurden.

Handschriftliche Quellen: Rechnungen und Quittungen der Genter Münze und Rechnungen der Generalrechnungsverwaltung von Flandern, beide in den Staatsarchiven von Brüssel. — Desgleichen in den Archiven des Departement du Nord zu Lille.

s. Gachard, Rapport à M. le Ministre de l'intérieur sur les Archives de l'ancienne chambre des comptes de Flandre à Lille. pp. 64. 65. — L. de Laborde, Les Ducs de Bourgogne. I. 2. 6. — A. Pinchart, Archives des Arts etc. II. 143.

Alex. Pinchart.

Asselyn. Jan Asselyn (Asselin), Maler, sollte um's J. 1610 zu Antwerpen geb. sein; dem widerspricht jedoch der Zusatz »van Diepen« zu seinem Namen im Amsterdamer Bürgerbuche; Diepen ist (*Mittheilung von Scheltema*) wol als Abkürzung für Diepenheim zu betrachten. Nach Einigen soll er von Esaias van de Velde, nach d'Argenville u. A. von Jan Miel Unterricht empfangen haben. Er scheint bereits in ganz jungen Jahren nach Italien gereist zu sein, wo er wegen seiner verdrehten Finger den Bentnamen Krabbetje (kleine Krabbe) erhielt und durch seinen Umgang mit Pieter de Laer anfänglich bestimmt wurde, dessen Manier nachzubilden. Seine Behandlung des Figürlichen, in der er sehr geschickt war, erinnert auch stets an diesen Meister. Durch einen großen und selbständigen Fleiss jedoch, der sich in einer sehr großen Anzahl der Umgegend von Rom entnommener Landschaftsstudien kund gab — die dann die Grundlage für seine zahlreichen Gemälde wurden —, fand er bald seinen eigenen Weg. In poetischer Auffassung und feinem Gefühl für Haltung und Lichteffekt erinnert er unwillkürlich an Claude Lorrain, so dass man vielfach meint, er habe sich später diesen Meister zum Vorbild genommen. Obwol sich dessen Einwirkung nicht leugnen lässt, so müssen wir doch bemerken, dass Asselyn's Landschaften deutlich die Kennzeichen einer ächt holländischen Naturauffassung an sich tragen; Ton und Haltung, obschon sich sein Auge von den Linien der südlichen Landschaft lebendig ergriffen zeigt, verrathen offenbar die Farbengebung der holländischen Schule. Sein Kolorit ist hell und durchsichtig; besonders sind seine Lüfte, meistens warm und fein im Ton, vortrefflich gemalt. Ueberdies bewies er vielen Geschmack in der Wahl seiner Vorwürfe und im Anbringen von Gebäulichkeiten oder Ruinen. Zuweilen malte er auch Gefechte. *Mündler* bemerkte über ihn: »Im Handel gilt A. für einen Meister zweiten Ranges, seine Bilder, obwol geschätzt, erreichen nie hohe Preise, weil er, ohne entschiedene Individualität, sich größtentheils an Andere anlehnt.« Nach Houbraken kehrte er gegen 1645 aus Italien zurück und nahm seinen Weg über Frankreich, wo er zu Lyon in genanntem Jahre die Tochter eines Antwerpener's heiratete. Vermutlich hat er darnach noch einige Zeit im südlichen Europa verweilt, weil er erst den 24. Jan. 1652 als Bürger von Amsterdam eingeschrieben wurde (s. das Verzeichniss eingekaufter Bürger, in Scheltema's Rembrand. Nouvelle Edit. par Bürger. Paris 1856. p. 78). Hier war er seitdem wohnhaft und starb er auch (nicht in Venedig, wie manche Schriftsteller angeben) im J. 1660.

Die Anzahl seiner Bilder ist sehr beträchtlich, obwol er allem Anschein nach kein hohes Alter erreichte. Wir können aus der Menge bloss eine Auswahl anführen. Das Museum von Amsterdam besitzt von ihm eine Allegorie auf die Wachsamkeit des Rathspensionärs de Wit: ein Schwan vertheidigt sich gegen einen bellenden Hund. Das Museum van der Hoop daselbst eine Landschaft mit Ruinen, staffirt mit Bauern und Maulesel. In verschiedenen Privatsammlungen der Niederlande findet man ausgezeichnete Werke Asselyn's. Im Museum zu Brüssel: Italienische Landschaft mit Figuren in einer Fähre; bei dem Herzog von Aremberg daselbst: Italienische Landschaft. Im Berliner Museum sieht man eine Landschaft mit Felsen, worin ein Ochsentreiber, und einen Seehafen mit alten Gebäuden und Felsen, staffirt mit orientalischen Figuren. In Dresden Gebirgige Landschaft mit Hirten und Vieh; Ansicht mit einem Kloster, wo ein Mönch Bettler

speist; Landschaft mit Ruinen, staffirt mit Figuren und Thieren. In der Münchener Pinakothek: Italienische Landschaft mit Ruinen und Felsen, staffirt mit Reisenden zu Pferd, und Fluss mit Brücke, wobei Reisende und Kaufmannsgüter, die auf die Einschiffung warten. Im Museum zu Gotha: Landschaft mit Felsen am Meeresufer; im Vorgrund Schiffe und Waaren. Eine Reihe zum Theil der ausgezeichnetsten Bilder Asselyn's besitzt die Kunstakademie in Wien. In der Sammlung patriotischer Kunstfreunde zu Prag findet sich ein Bildniss des Historienmalers Screta, sehr bemerkenswerth, weil A. sonst keine Porträts zu malen pflegte. Das Louvre zu Paris besitzt: Ansicht der Brücke von Lamentano am Teverone; Italienische Landschaft; Ansicht der Tiber mit Hirten; Ruinen in der Campagna mit Hirten. In der Ermitage von St. Petersburg: Landschaft, worin rechts eine hohe Mauer, längs deren ein Hirt seine Herde treibt. Im Museum zu Kopenhagen: Gustav Adolf in der Schlacht bei Lützen, von 1634, bemerkenswerth wegen des Gegenstandes und der frühen Jahreszahl; ferner drei andere Bilder. Auch in England finden sich Werke von ihm; Waagen hebt daraus als eines seiner besten Werke: Vieh und eine Frau vor einer Höhle, bei Th. Baring, hervor. In den Katalogen von Hoet und Terwesten sind Bilder von ihm, angeblich mit Staffage von Teniers, verzeichnet. Dies dürfte indessen auf einer falschen Angabe beruhen, da von einem Aufenthalte Asselyn's in Antwerpen und Brüssel nichts bekannt geworden ist.

Zahllose Zeichnungen und Skizzen, mit schwarzer Kreide und ostindischer Tusche in breiter, meisterlicher Manier behandelt, befinden sich in verschiedenen Sammlungen; das Museum Fodor zu Amsterdam besitzt drei der besten, worunter Gebäude an einem Fluss, über den eine Brücke führt, auf der Versteigerung Verstolk van Soelen im J. 1847 für 311 fl. verkauft.

T. v. Westrheene.

In späteren Jahren wandte sich A. auch der Dekoration von Delfter Töpfereien zu, die er in blauem Camaieu auszuführen liebte. Arbeiten dieser Art, welche sehr selten sind, zeichnen sich durch bewundernswerthe Anordnung der Komposition, feine Detaillirung und richtige Perspektive aus. Demmin besitzt eine prachtvolle Landschaft, Six van Hillegom in Amsterdam ein Thierstück nach Berchem vom J. 1659 und eine Schlachtszene nach Wouwerman, die auf Fayenceplatten ausgeführt sind.

s. Demmin, Guide de l'Amateur de Fayences. Paris 1863. p. 274.

A. Ilg.

Asselyn bediente sich gewöhnlich des ersten Monogrammes mit mehr oder weniger Modifikationen. Das zweite soll nach Mündler ebenfalls auf Bildern von ihm vorkommen. Ausserdem wandte er noch die Initialen *JA* und IA an oder zog das erste J mit dem A des ganzen Namens zusammen.

Das Gedicht Broederschap der Schilderkunst etc. Amsterdam 1654, ist nicht von Jan Asselyn, wie öfters angegeben wird, sondern von Thomas Asselyn. Ob sie mit einander verwandt waren, ist unbekannt.

Bildniss des Künstlers, Halbfig. Radirt von Rembrandt. gr. 4. Bartsch 277.
Hiernach existiren viele Kopien in den verschiedenen Werken über Maler, in Houbraken, D'Argenville, Immerzeel u. s. w.
Ausserdem noch radirt von A. B. de Quertemont. 4.

a) Angeblich von ihm radirt:

Altes italienisches Thor mit Anbau von mit Gesträuch bewachsenen Ruinen: rechts eine angebaute Mauer, welche das Blatt schliesst, links Aussicht auf Ruinen in der Ferne. Im Vorgrunde links ein großer Esel mit darauf sitzendem Manne, in der Mitte undeutlich einige Figuren. H. 2″, br. 3″ 7‴.
Dies geistreiche hier und da verätzte Blatt glauben wir dem Asselyn zuschreiben zu dürfen; soll man es mit andern Meistern vergleichen, so erinnert es am ersten noch an B. Breenberg, von dem es jedoch nicht ist.
So R. Weigel im Kunstkat. No. 16634. Ob die Vermutung richtig, bleibt dahingestellt.

b) Nach ihm gestochen:

1) Durchbruch des St. Anthonisdammes bei Amsterdam im J. 1651. Radirt von E. d'Alton, nach einem Bilde angeblich von Asselyn, und der Radirung von P. Nolpe. qu. Fol.
Die Radirung Nolpe's ist jedoch nach W. Schellinckx. Nach J. Esselens hat Nolpe den Deich von Houtewaal nach dem Durchbruch gestochen. Vielleicht hat der Name Esselens zu der obigen Verwirrung mit dem Namen Asselyn Veranlassung gegeben. (*J. Ph. van der Kellen.*)
Auch die Radirung von Boissieu vom J. 1782 wird als nach einem Bilde von Asselyn aus der Sammlung Tronchin angegeben.

2—7) Folge von 6 numerirten Bll. mit Ruinen der Umgegend Rom's. Dessigné par J. Asselin, et graué par Perelle. qu. 4.
2) Temple de la ville Adrianne. 1.
3) Temple de Marcus Cursus. 2.
4) Vue du Tivoly avec le Temple de la Sibylle Tiburtine. 3.
5) Ruyne du Colisée. 4.
6) Une Fontaine proche de Lorette. 5.
7) Ruyne de Ste. Croix de Jerusalem. 6.

8—13) Folge von 6 numerirten Bll. von Ansichten und Ruinen Rom's. Dessigné par J. Asselin, et graué par Perelle. qu. 4.
8) Vestige du Temple de la Paix, bâti par Vespasian et Tite Empereurs. etc. 1.
9) Vestige du Palais Major bâti par Neron etc. 2.
10) Vestige des Arcades ou Arqueducs de Friscati etc. 3.
11) Vestige de la Maison de Ciceron. 4.
12) Veüe de la Porte St. Paul etc. 5.
13) Vestige du Pont des Sabines. 6.

14—19) Folge von 6 numerirten Bll. ähnlicher Ansichten Rom's. Dessigné par J. Asselin, et

gravé par Perelle. Unterscheiden sich von den beiden vorigen Folgen dadurch, dass sie nicht in die Quere sind, sondern Hochformat haben. kl. Fol.

Von diesen 3 Folgen kommen Gegendrucke vor

20) Les Voiageur a Schwal de apres le Tableau Original de Jean Asselyn de la gallerie Rajal a Munic graue par Guil-Kobell 1835. qu. 4.

21) Ruris Deliciæ. Tu Tityre, lentus in umbrâ etc. J. Selhein Pin. à Paris chez Beauvarlet etc. Fol.

22) Reliquiæ Danaûm. Sidoniam Puer etc. J. Selhein Pinx. Beauvarlet Excu. A Paris chés Beauvarlet etc. Fol.

23) De Reysiger. Le Voyageur. Ein Reisender mit einem Pferd in einer Felsenhöhle etc. J. Asselyn pinxit. L. A. Claessens f. aqua forte A°. 1800. N. 5 einer Folge kl. qu. Fol.

24) Landschaft nach Asselyn, die Figuren von Berghem. Gest. von Th. Major. gr. qu. Fol.

25—26) 2 Landschaften in Oval; die eine mit einem runden Thurm, die andere mit einer großen Ruine. Gest. von Cardano, Filhol und Niquet. gr. 8. In Filhol's Musée royal.

27) Vue du Tibre. Gravé à l'eau-forte par De Saulx, terminé par Liénard. gr. 8. In Filhol's Musée royal. No. 130.

28) Landschaft, rechts eine steinerne Brücke. Gest. von De Saulx. kl. 4.

29) Vue du Tibre. Gezeichn. von Gemillon, gest. von Garreau und T. Dequevanviller. qu. Fol. Musée Napoléon.

30) Les Pêcheurs à la ligne. Nach Heineken gest. von J. B. Derry (Derrey oder Desrayes?) und bez. Jean à Selim pinx.

31) Höhle mit antiken Fragmenten und einer Hirtenfamilie. P. H. Wakkerdak Fecit et Excudit. Fol.

32) Ital. Landschaft mit Ruine, Fluss und Viehherde, rechts eine pissende Kuh. Gest. von Angel Moitte nach dem Bild im Kabinet Poullain. 4.

33) The watering Place. Die Schwemme. Gest. von V. M. Picot. qu. Fol.

34) Antike Ruinen mit Aussicht in's Freie. Gest. von Weisbrod. Fol. Galerie Lebrun. 1792.

35) Bergige Landschaft mit Ruinen und Eseltreiber. Nach einer Zeichnung in Bister. Anonymes Bl. nach R. Weigel in II. Spilman's Manier. kl. qu. 4.

36) Landschaft, in der Mitte ein Reiter, rechts ein Mann, der mit zwei Frauen spricht. Gest. von Le Grand. kl. 4.

37) Das reitende Mädchen beim Brunnen. J. Galagtinow del. et sc. qu. 4. Collect. Stroganoff.

38) Kuhkopf. Radirt von J. Bemme nach einem lebensgroßen Bilde, wie aus dem Katalog von Hoet und Terwesten erhellt. (*Notiz von T. van Westrheene.*) 8.

39) Ein gefleckter Jagdhund. Links ein Theil einer Mauer, wodurch ein Stück des Schwanzes und der rechten Hinterpfote bedeckt wird. Links unten das aus J und A zusammengesetzte Zeichen. In Schabmanier von J. Wakkerdak, jedoch ohne seinen Namen. qu. 8. (*J. Ph. van der Kellen.*)

s. Houbraken, De groote Schouburgh. 1753. III. 64. — Immerzeel, De Levens en Werken etc. — Kramm, De Levens en Werken etc. — Heineken, Dict. — Winckler's Katalog. III. — Weigel, Kunstlagerkatalog passim. — Katalog Aretin. — Nagler, Monogr. I. No. 70 III. No. 1769. 1789.

W. Schmidt u. W. Engelmann.

Asselyns. Joris (d. h. Georg) Asselyns, Holzschnitzer zu Brüssel in der ersten Hälfte des 16. Jahrh., ist einer der zahlreichen niederländischen Künstler, denen wir die wundervollen Kunstwerke in Holz, wie Altäre, Chorstühle, Altarblätter etc., die fast alle Kirchen vor dem Bildersturm 1566 zierten, verdanken. Die Namen der Künstler sind fast durchgängig unbekannt, weil sie ihre Werke fast nie bezeichneten; einige sind zufällig in den Archiven entdeckt worden, so Jacob de Baerse, Willem Hessels etc.

Die erste Nachricht über Asselyns gab uns seine Einzeichnung in die Bürgerschaft zu Brüssel vom J. 1527 (Joorys Asselyns). Im J. 1539 erhielt er die Summe von 200 Gulden für einen Altar mit der Legende des hl. Quintin für die Quintinsbruderschaft zu Löwen. Dieses Bildwerk wurde bald darauf durch den Löwener Maler Jan Willems mit Farben und Vergoldung überzogen. Ferner fanden wir den Namen des Asselyns in einer Rechnung von 1546—47 für Wappenschilder, Kartuschen, Kapitäle und andere Ornamente von Holz, die er im Auftrage für den neuerrichteten Audienz-Saal der Kanzlei zu Brüssel verfertigte. Das Täfelwerk dieses Saales führte Frans van Roo oder van Rode nach den Zeichnungen des Michael van Coxcyen aus.

s. Van Even, L'ancienne école de peinture à Louvain. — Compte de l'amman de Bruxelles 1527—1528, und Comptes des exploits du conseil de Brabant 1545—47, in den Staatsarchiven zu Brüssel.

Alex. Pinchart.

Assen. Johann Walter van Assen, angeblicher Formschneider im ersten Drittel des 16. Jahrh., s. Jacob **Cornelisz** van Oostzanen.

Assen. Jan van Assen, Bildniss-, Historien- und Landschaftsmaler, geb. zu Amsterdam im J. 1635, † daselbst 1695, folgte gänzlich der Manier des Tempesta, dessen Kupferstiche er oftmals einfach kopirte. Da seine meisten Bilder, die breit und oberflächlich behandelt waren, ausser Landes (besonders nach Ost-Indien) gingen, so glaubte er, ein solches Plagiat ungestraft begehn zu können. Kramm nennt von ihm ein männliches Bildniss, im Stile G. Terburg's gemalt, in Besitz der Familie Huydecoper van Nichtevecht zu Utrecht.

T. v. Westrheene.

Angeblich nach ihm gestochen:

1—2) Le Jardinier und La Fruitière. 2 Bll. Beauvarlet exc. Fol. s. oben p. 325. P. J. van Asch.

s. Houbraken, De groote Schouburgh. Ausg. von 1753. II. 236. — Immerzeel, De Levens en Werken etc. — Kramm, De Levens en Werken etc. — Heineken, Dict.

W. Schmidt.

Assen. A. van Assen, Zeichner und Kupferstecher, dem Namen nach niederländischer Herkunft, arbeitete zu London um 1802 und starb daselbst gegen 1817. Ottley schreibt ihm Talent zu; doch ist uns von bedeutenden Arbeiten desselben nichts bekannt geworden.

1) Edward Ederds, black preacher. 8.
2) Thom. Egerton, 2th Count of Bridgewater. Nach P. Lely. 8.
3) Sir Philip Francis, der vermutliche Verfasser der Juniusbriefe. Nach der Büste von Lochee. 4.
4) Mr. Robert Grave. Ætat. 40, Obiit 1802 Ætat. 71. Painted by E. Penny, R. A. Engraved by Van Assen. kl. oval.
5) John Hamilton Mortimer, Pictor, fac-simile from a drawing in Pen and Ink by himself. Büste, im Profil. A. Van Assen Fecit. Publ. Feb. 1, 1810 etc. Oval. 4.
6) Orator Tub, Kupferdrucker und Verfechter der freien Wahlen zu Brentford. 1802. 4.
7) Matthew Wren, Rector etc. Bischof von Hereford, † 1667. Nach einem Miniaturbild der Familie.
8) Graf Boruslawski, Zwerg bei Stanislaus von Polen. Ganze Figur, rechts eine Dame und ein Kind. A. van Assen delin. et sculp. Published 1788. Oval. 8.
9) Drei Nymphen und ein nacktes Kind, der Ceres oder Pomona opfernd, die auf einem Piedestal zur Linken sitzt. Zucchi delint. A. Van Assen Sculp. Oval. qu. 8. Nach Ottley artig gestochen in Punktirmanier.

s. Ottley, Notices.

W. Schmidt.

Assenie. Jan Baptist d'Assenie; so nennt Houbraken (Groote Schouburgh, 2. Aufl. II. 360) einen Maler aus Tournai, der in der Schildersbent zu Rom den Beinamen Lantaren (Laterne) führte. Werke von ihm sind uns nicht bekannt. Vermutlich gehörte er zu der Familie d'Asseignies, d'Assegnyes oder d'Assignies zu Tournai, von welcher Gaspard und Gédéon zur Zeit des Herzogs Alba oder bald darauf der Vermögenskonfiskation unterlagen. s. **Assignies.**

Notizen von Pinchart.

W. Schmidt.

Assensio, s. **Asensio.**

Asser, s. **Adzer.**

Assereto. Giovacchino Assereto oder Axareto, Maler aus Genua, von 1600 bis 1649, kam zuerst zu Luziano Borzone in die Lehre, später zu Ansaldo. Für die Künstler Genua's hatte Giovanni Carlo Doria in seinem Palaste einen Aktsaal eingerichtet. Einmal stellte er hier einen Fisch zum Kopiren auf, weil ihn dessen wunderlich bizarrer Kopf interessirte; alle malten ihn, Assereto am besten. Damit gründete er seinen Ruf. Noch nicht 16 Jahre alt, wurde er berufen für das Oratorium S. Antonio Abbate in Sarzano ein großes Bild zu malen. Es stellte den Titularheiligen dar, wie er durch Gebet die Teufel vertreibt. Ansaldo unterstützte seinen Schüler bei der Arbeit; vielleicht that er das Beste dabei. Denn als Assereto, mit ihm zerfallen, für dasselbe Oratorium allein und ganz selbständig den hl. Antonius malte, der seinen verdurstenden Mönchen aus einem Felsen auf wunderbare Weise Wasser hervorsprudeln lässt, da war man allgemein über das Mangelhafte des Bildes betroffen. Das Kolorit insbesondere erschien hart und ungeschickt. Aber der strebsame Jüngling überwand seine Fehler; von Bild zu Bild machte er Fortschritte. Für das Oratorium S. Maria malte er ein Abendmal, ein anderes für das Oratorium S. Croce und für letzteres auch eine Fahne, wo auf der einen Seite S. Antonio und auf der anderen Christus, ein Kreuz tragend, dargestellt waren. Einen Christus am Kreuz entwarf er für das Soldatenquartier vor der Porta dell' Irco, für das Oratorium S. Germano eine Auferstehung Christi und einen Christus mit S. Thomas, für das Oratorium S. Andrea einen S. Andreas Besessene heilend und für das Oratorium S. Stefano eine Auferstehung des hl. Lorenzo. Das Kloster der Agostiniani Scalzi S. Nicola schmückte er mit den Bildnissen einiger Ordensheiliger, voll Milde im Ausdruck und Devotion in der Haltung; ganz besonders wurde hier die Lebhaftigkeit und Kühnheit des Kolorites gerühmt. Von Assereto's Hand erhielt die Kirche S. Cosma e Damiano zwei Bilder, erstens die beiden Titularheiligen Kranke heilend und über ihnen Maria mit dem Christkind, und dann die drei Heiligen Agata, Apollonia und Lucia. Nach der Kirche S. Brigida kam eine Madonna del Rosario mit den Heiligen Domenico, Francesco Saverio und Chiara. Zufolge Lanzi suchte er in diesem Werke durch jenes effektvolle Helldunkel zu wirken, auf das sich sein erster Meister Borzone so gut verstand. Auch für die Ortschaften Recco und Chiavari hatte Assereto Altarbilder auszuführen.

Im Jahre 1639 ging er nach Rom. Stolz und selbstbewusst hatte er nie durch Unterwürfigkeit nach Aufträgen gestrebt und hochmütig die Arbeiten anderer geringgeschätzt. Dennoch schämte er sich seiner Kunst und stellte sich, als ob er nur zum Vergnügen und Zeitvertreib dieselbe ausübe. Bei keinem der Meister, deren Ateliers er in Rom besuchte, gab er sich als Maler zu erkennen. Die Domenichino, Lanfranco, Reni, Poussin machten nicht den Eindruck auf ihn, den er erwartete. »Es war ein Vorurtheil, was ich für sie hegte, so erklärte er in der Heimat, ich bin davon geheilt und kann mich nun mit vollem Grunde selber achten.«

Zahlreiche Gemälde entstanden noch von seiner Hand in Genua. Die vornehmsten sind in der Kürze folgende:

In der Kirche der Minoriti osservanti: 1) zwei Prophetenfiguren auf Leinwand, 2) S. Petrus heilt den Lahmen und 3) David wird von Abimelech umarmt. Die beiden letzten sind a fresco gemalt.

In der Kirche S. Agostino: Die Wunder der Jungfrau Maria in ihrer Kapelle. Fresken voll Geist und Leben.

In einem Saale des Palazzo des Francesco Granello die Geschichte Abraham's und Personifikationen einiger Tugenden. Die Fresken wurden 1643 ausgeführt und gefielen durch die Vornehmheit der Komposition, sowie durch ihre reiche Fülle und Anmut.

Im Saale des Palazzo des Agostino Airolo an der Piazza Amorosa malte A. an der Decke die Geschichte des Marsyas. Die Lünetten füllte er mit Figuren einzelner Gottheiten aus und an den Wänden brachte er in Chiaroscuro eine Anzahl Termini an. Begonnen war diese Freskomalerei von Giovanni Maria Bottalla, der aber bereits 1644 starb. Assereto löste seine Aufgabe mit Geschmack und zeigte Kraft und Harmonie im Kolorit.

Francesco Granello, für den Assereto schon 1643 thätig war, übertrug ihm 1647 neue Arbeiten. Alle drei freien Seiten seines Hauses liess er mit Fresken schmücken. An der einen war das Opfer Abraham's, das aber schon zu Soprani's Zeit fast ganz zerstört war, an der anderen die Krönung der Maria und zwischen den Fenstern Personifikationen der Tugenden. Millin sah noch einen guten Theil dieser Fresken der zweiten Fassade und lobte an ihnen den guten Geschmack des Künstlers. Geistreiche Arabesken mit sehr energischem Relief zierten die dritte Seite und umschlossen in ihrer Mitte kriegerische Symbole.

Man bemerkt, dass Assereto nach seinem Aufenthalte in Rom vorzugsweise Fresken malte. Von Bildern auf Leinwand ist noch eine Dornenkrönung Christi zu erwähnen, welche die Gallerie Spinola aufbewahrt; die Malerei ist gut, hat aber sehr nachgedunkelt. Viele Werke unseres Meisters sollen nach Sevilla geliefert sein. Auch sein letztes Werk, das Abendmal Christi, war für Spanien bestimmt. Eben hatte er die Skizze auf die riesige Leinwand hingeworfen, als ihn am 28. Juli 1649 der Tod ereilte.

Assereto's äussere Erscheinung hatte etwas Leidenschaftliches und Düsteres; aber er liebte die Heiterkeit, und seine Unterhaltung war witzig, scharfsinnig, glänzend. An Musik und Gesang fand er innige Freude. Lud er Musiker zu sich ein, so machte er selber den Koch. An Freunden fehlte es ihm nie; ihre Vergnügungen zu theilen, war er stets bereit. Selbst bei Freskoarbeiten, wie dort bei den Geschichten des Marsyas, liess er auf der Stelle Alles stehen und liegen und machte sich mit seinen Bekannten einen fröhlichen Tag. Wie manchmal verzweifelten die Burschen, die er als Akte gestellt, und denen er eingeprägt hatte, sich um Alles in der Welt nicht zu rühren; denn der Meister, der nur auf ein Augenblickchen fortgegangen war, kam nicht wieder und spielte mit seinem Hunde Bagolino und seiner Katze Biusmà, oder er sang und pfiff im Nebenzimmer. Leichtigkeit des Schaffens und eine gewisse Großartigkeit der Auffassung, sichere Zeichnung und wirkungsvolles Kolorit machten ihn seiner Zeit zu dem besten Maler in Genua. Allein die Zerfahrenheit seines Charakters offenbart sich doch auch als Nachlässigkeit und Leichtfertigkeit in seinen Werken. Ihre Färbung erscheint heute fleckig und trübe.

s. Soprani, Pitt. etc. Genovesi. pp. 271 ff. — Millin, Voyage en Piemont etc. II. 178. — Lanzi, Storia pittorica. IV. 359. — Lavice, Revue des Musées d'Italie. p. 114. — Baldinucci, Opere, bringt nur Notizen aus Soprani bei. *Notizen von Mündler.*

Giuseppe Assereto, Sohn und Schüler Giovacchino's, war reich begabt und eignete sich den Stil des Vaters an, starb aber schon in früher Jugend. Nach Zani hat er 1650 gemalt.

s. Soprani, Pitt. Genovesi. — Zani, Encicl.

Assereto, ein zweiter Sohn Giovacchino's, wird von Zani ohne Vornamen angeführt. Er war noch 1686 als Maler thätig.

s. Zani, Encicl.

Jansen.

Assié. Adrien d'Assié, Historienmaler, um 1630 zu Lyon. Der Verfasser der unten aufgeführten Recherches über Lyon schreibt ihn d'Acier, Clapisson Dacier, Mariette hingegen Dassié; die obige Form d'Assié ist uns durch J. de Bombourg, Landsmann und Zeitgenossen des Künstlers, überliefert worden. Der Künstler studirte in Rom und ahmte die Manier von N. Poussin nach. Man schreibt ihm eine regelrechte Zeichnung, sorgliche Ausführung, aber eine magere Komposition und düstere Farbengebung zu. Seine bessern Werke zieren den Chor der Kirche S. Nizier zu Lyon und bilden einen Zyklus von 6 großen Darstellungen aus dem Leben der hl. Jungfrau. Ferner sah man von ihm in Lyon noch folgende Bilder: Christus in der Kapelle des Gekreuzigten der Kirche S. Paul; Himmelfahrt Mariä in der Kirche von Notre-Dame de la Platière; Taufe Christi in S. Nizier; Segnung der Brote und der Fische zwischen zwei Seitenbildern mit den hh. Benedikt und Scholastika auf dem Hauptaltare der Benediktinerkirche de la Déserte; die drei Marien auf dem Hauptaltare der Kirche der unbeschuhten Karmeliter, und endlich ein Gemälde, dessen Gegenstand wir nicht angegeben finden, in der Kind-Jesu-Kapelle der Kathedrale.

s. J. de Bombourg, Recherches curieuses de la Vie de Raphael Sanzio d'Urbin etc. (Archives de l'Art français. 2. Serie. Vol. II. 99). — Recherches pour servir à l'histoire de Lyon ou les Lyonnois dignes de mémoire. 1757. II. 133. — (Clapisson), Histoire et description de la ville de Lyon. 1761. p. 110. — Mariette, Abecedario. II. 61.

Alex. Pinchart.

Nach ihm gestochen:

1) Der hl. Bruno betend, dargestellt auf einem von zwei Kindern gehaltenen Vorhang. A^as. Dassier G^lo. Belga. Gest. von J. J. Thurneyser zu Lyon 1674. 8.
2) Der durch den Handel hervorgebrachte Reichthum, in einer Kartusche, für einen Lyoner Kaufmann. Gest. von Thurneyser zu Lyon 1674. 8.

s. Heineken, Dict., unter Dacier.

E. Kolloff.

Ein Dassié (d'Assié), vielleicht ein Verwandter von dem Obigen, gab heraus:

L'Architecture Navale, avec le Routier des Indes Orientales et Occidentales. Paris 1677. 4.

s. Universal Catalogue of Books on Art. I. unter Dassié.

W. Schmidt.

Assignies. Gideon d'Assignies (Dassegnies), Medailleur, war in Holland im Beginne des 17. Jahrh. thätig. Laut Dekret der Generalstaaten, 7. Juni 1614, erhielt er eine (im Dokumente nicht angegebene) Summe für ein Petschaft, das er für das »Comptoir van de Generaliteyt« geliefert hatte. Zwei Medaillen zu Ehren des Prinzen Moriz von Nassau sind von ihm bekannt; sie führen die Jahreszahlen 1618 und 1620. Von ihnen ist jedoch nur die zweite, welche die Züchtigung der algerischen Seeräuber durch die holländische Flotte darstellt, veröffentlicht worden. In Tournai gab es eine Familie d'Asseignies, d'Assegnyes, oder d'Assignies, von welcher Gaspard und Gédéon zur Zeit des Herzogs von Alba oder bald darauf der Vermögenskonfiskation unterlagen. Vielleicht ist Gédéon mit dem obigen gleichnamigen Medailleur identisch, oder doch mit ihm verwandt.

1) Moriz von Nassau-Oranien, Büste im Profil, mit Lorbeer. MAVRITIVS · PR · AVR · CO · NASS · CAT · MARC · VER · ET · VLIS· — Revers: Palmen, wobei die Jahrzahl 1618; Legende: TANDEM · SVRCVLVS · ARBOR ·. — Diese Medaille, von der wir blos Ein Exemplar gesehen haben, ist auf der Exerge bezeichnet: GD'ASSIGNIES (G und A verschlungen).
2) Dieselbe Büste. — Revers: Ein holländisches Schiff verfolgt ein algerisches; Legende: · ARMATA · NEQVITIA · MERGITVR · 20 · FEBRV · 1620. — Bezeichnet: GASSEGNIES· (Van Loon, Histoire métallique des Pays-Bas. II. 126.)

Ein Cornelius d'Assigny, Wappenschneider (Stempelsnyder) kommt unter den Mördern der Gebrüder de Witt (ermordet im Haag 1672) vor. Er könnte der Sohn Gideon's gewesen sein.

s. Revue de la numismatique belge. 3. Serie. IV. 190. — Wagenaar, Vaderlandsch historie. 1756. XIV. 172. — J. Kok, Vaderlandsch Woordenboek. XXXII. 347. — Kramm, Levens en Werken etc. unter Dassegnies.

Alex. Pinchart und W. Schmidt.

Assigny. Marie Joseph Louis Bonaventure, Baron d'Assigny oder Assignies, Dilettant in der Malerei, geb. im gleichnamigen Schlosse zu Tourmignies zwischen Lille und Douai, machte seine Studien im Collége Louis-le-Grand zu Paris, wo er sich auch die erste Fertigkeit im Zeichnen und in der Musik erwarb. Er betrat die militärische Laufbahn, zog sich indessen zur Zeit der französischen Revolution nach Tournai in Belgien zurück, wo er sich mit der Malerei beschäftigte. Die Eroberung Belgien's durch die Franzosen zwang ihn zur Flucht nach Kleve, wo er mit andern Emigranten einen Verein gründete, der in Kleve und Emmerich sehr beliebte Konzerte veranstaltete. Eine zweite Erwerbsquelle bildete die Kunst; er bemalte im Verein mit einem Freunde aus der Pikardie Tabaksdosen, die ihnen von Nürnberg geschickt wurden.

Nach der Rückkehr der Ausgewanderten nahm d'A. seinen Wohnsitz zu Tournai, wo er sich mit Musik, Poesie und Malerei beschäftigte. Er verfertigte Landschaften, worin er sich bei Piat Joseph Sauvage aus Tournai auszubilden suchte. In der Kirche zu Tourmignies sieht man von ihm eine große Landschaft, die mit den nach Emaus wandernden Jüngern staffirt ist. Ein anderes im Geschmacke Claude Lorrain's gemaltes Bild, das leider seitdem durch Uebermalungen verdorben wurde, befindet sich in der Kathedrale von Tournai; es ist bez.: LE BARON D'ASSIGNIES INV. 1806. Die St. Katharinenkirche zu Lille besitzt ein drittes Bild, worin die Figuren von Blanquart-Evrard, einem Maler von Lille, herrühren. D'Assigny nahm später selbst in Lille seinen Wohnsitz. Hr. Michel, Vorstand der Gemeindeverwaltung von Tournai, besitzt von ihm eine schöne Landschaft, staffirt mit Fischern, Badenden u. s. w.; sie ist bezeichnet Dassiny (sic?) 1802; doch ist die Schrift schwer lesbar.

D'A. starb in seinem Schlosse Assignies den 30. Sept. 1831.

s. Bulletins de la société historique et littéraire de Tournai. XV. 141.

Alex. Pinchart.

Assioti. Assioti, moderner Maler, uns nicht weiter bekannt.

Nach ihm gestochen:

Town and Harbour of Mahon in Minorca. Gest. von Darling. gr. qu. Fol.

* *

Assisi. Tiberio d'Assisi, s. **Tiberio.**

Assisi. Andrea d'Assisi, s. **Alovigi.**

Asslinger, s. Aesslinger.

Assman. Johan Assman, gewöhnlich nur Johan Conterfeyare genannt, ein geborner Deutscher, kam frühzeitig nach Stockholm, wo er im Jahre 1630 für den Reichsadmiral Carl Gyldenhielm malte. Wie man aus dessen Rechnungen sieht, hat er nicht wenige Bildnisse ausgeführt; doch gab er sich auch mit reiner Handwerksarbeit ab. Bestimmte Werke kann man

jetzt nicht mehr von ihm nachweisen; doch werden von den zahlreichen anonymen Porträts aus jener Zeit noch manche von ihm herrühren. Er war verheiratet und hatte unter mehreren Kindern auch einen Sohn, Elias, Maler wie der Vater. Beide lebten in Stockholm noch im J. 1669.

Nach gesammelten Notizen aus verschiedenen handschriftlichen Quellen der Zeit.

C. Eichhorn.

Assmann. Christian Gottfried Assmann, Professor der Oekonomie und Kameralwissenschaften zu Wittenberg, wo er noch 1811 lebte, beschäftigte sich zu seinem Vergnügen mit der Kunst, worin ihm Oeser zu Leipzig Unterricht ertheilt hatte.

Von ihm radirt:

1) Ein auf einem Stuhle sitzendes Mädchen. Nach Metzu. 4.
2) Landschaft mit römischen Gebäuden und zwei sitzenden Figuren. qu. 4.

Nach ihm gestochen:

1) In Assmann's eigener Reise im Riesengebirge, Leipzig 1798. 8., findet sich nach seinen Zeichnungen gestochen von C. T. Riedel eine Karte und von Tromlitz drei kolorirte Prospekte.
2) Für C. B. Junk verfertigte A. eine Zeichnung des Sternenhimmels, welche von der J. D. Philipp, geb. Sysang, in Kupfer gebracht wurde.

s. Füssli, Neue Zusätze.

W. Schmidt.

Assmus. Robert Assmus, Architektur- und Landschaftsmaler, geb. zu Stuhm (Westpreussen) den 25. Dez. 1837. Durch einen längeren Aufenthalt an der polnischen Grenze lernte er als Knabe die weit gedehnten, stillen Haiden und die einsamen Föhrenwaldungen Polen's kennen, Eindrücke, an denen sich später seine Vorliebe für Stimmungsbilder entwickelte. Als er in Thorn das Gymnasium besuchte, lernte ihn beim Zeichnen-Unterricht der Maler F. W. Völcker (Sohn des Blumenmalers G. W. Völcker) kennen, der sich erbot, ihm Privatstunden im Zeichnen und Malen zu geben. Das Blumenmalen indess sagte seiner Neigung nicht zu, und so oft er konnte, zeichnete er deßhalb draussen im Fischerdorfe, am Waldsee oder am Mühlteich. Bald starben in kurzem Zwischenraume seine Eltern. Nun galt es eine Laufbahn einzuschlagen, welche ihm schnell die Mittel zum Lebensunterhalte gewährte, und so erlernte er nicht ohne Widerstreben den Buchhandel. Als Autodidakt arbeitete er in seinen Freistunden weiter. Die Nächte verwandte er zum Theil zum Kopiren Calame'scher Blätter. Im J. 1859 ging er nach Berlin, wo er sich mittelst seiner Ersparnisse eine Zeit lang aufhielt, um die Galerien zu studiren, insbesondere die Galerien Ravené und des Konsuls Wagner. Noch in demselben Jahre ging er nach Halberstadt, von wo aus er häufig in die Felsen- und Waldthäler des Harz wanderte, um dort Studien zu zeichnen und zu malen. In den Galerien des Dr. Lucanus und des Freiherrn von Spiegel in Halberstadt, wie auch in den Galerien Berlin's, hinterliessen namentlich die Landschaften Lessing's einen bedeutenden Eindruck bei ihm. Nach zweijährigem Aufenthalte in Halberstadt siedelte er nach Prag über, wo ihn namentlich die Architektur anzog.

Im J. 1862 begann er seine journalistische Thätigkeit. Zuerst in der Gartenlaube; dann brachten illustrirte Beiträge von ihm die Leipziger illustrirte Zeitung, das Daheim, L'Illustration. Fast zu seinen sämmtlichen Holzzeichnungen lieferte er selbst den Text, häufig aus dem Gebiete der Kunstgeschichte.

Im J. 1863 schlug er seinen Wohnsitz in Leipzig auf, nachdem er noch in Dresden die Werke der dortigen Galerie, namentlich die Ruisdael'schen Landschaften studirt hatte. Auch in Leipzig hielt er sich nur ein Jahr auf und wandte sich dann nach Stuttgart, wo er seit dem J. 1864 lebt. Von hier aus machte er alljährlich Studien-Reisen, auf denen er jedoch mehr zeichnete, als malte, an den Bodensee, in die Alpen und nach Norditalien.

A. ist im Wesentlichen Autodidakt. Seine Bilder lassen sich in keine bestimmte Schule einreihen; die ersten sind von etwas schwerer, düsterer Farbe, die neueren dagegen zeigen eine klarere, glänzendere Farbengebung. Mit Vorliebe wandte er sich der eigentlichen Stimmungslandschaft zu, wobei er meistens die Motiven seiner Heimat entnahm.

a) Von ihm radirt:

Windmühle mit Hütten. gr. 4.

b) Nach ihm in Holz geschnitten:

1) Partie auf dem alten Judenfriedhofe in Prag. Nach seiner Tuschzeichnung. Gartenlaube 1862. gr. 4.
2) Die neue Markthalle in Stuttgart. Nach seiner Zeichnung. Leipz. Illustr. Zeitung 1864. 4.
3) Das Wielandhäuschen bei Tübingen. Nach seiner Zeichnung. Leipz. Illustr. Zeitung 1864. 4.
4) Die Kleinseite und der Hradschin zu Prag. Von ihm auf Holz gezeichnet. Leipz. Illustr. Zeitung 1866. Fol.
5) Die neue evangelische Kirche am Feuersee in Stuttgart, nach ihrer Vollendung. Nach seiner Aquarelle. Leipz. Illustr. Zeitung 1866. Fol.
6) Winteransicht der Rosstrappe und Teufelsbrücke im Harz. Von ihm auf Holz gezeichnet. Daheim 1866. gr. 4.
7) Schloss Lichtenstein in Schwaben. Von ihm auf Holz gezeichnet. Gartenlaube 1866. 4.
8) Die Tamina-Schlucht bei Fackelbeleuchtung. Von ihm auf Holz gezeichnet. Gartenlaube 1866. gr. 4.
9) Strandpartie an der Küste von Helgoland. Nach dem Gemälde von Christian Morgenstern, von ihm auf Holz gezeichnet. Leipz. Illustr. Zeitung 1867. Fol.
10) In der Baumannshöhle. Von ihm auf Holz gezeichnet. Daheim 1867. gr. 4.

11) Das Münster zu Ulm in seiner Vollendung. Von ihm auf Holz gezeichnet. Gartenlaube 1868. gr. 4.
12) Der Dom zu Konstanz. Von ihm auf Holz gezeichnet. Leipz. Illustr. Zeitung 1868. Fol.
13) Kreuzgang im Dome zu Constanz. Von ihm auf Holz gezeichnet. Leipz. Illustr. Zeitung 1868. 4.
14) Partie am Regenstein im Harz. Nach dem eigenen Oelgemälde von ihm auf Holz gezeichnet. Leipz. Illustr. Zeitung 1868. gr. 4.
15) Die Gemmi-Passage im Kanton Wallis. Von ihm auf Holz nach der eigenen Aquarelle gezeichnet. Leipz. Illustr. Zeitung 1868. Fol.
16) Der Halberstädter Dom. Von ihm auf Holz gezeichnet. Daheim 1869. gr. 4.
17) Auf dem Wege nach Rigi-Kulm. Von ihm auf Holz gezeichnet. Daheim 1869. gr. 4.
18) Partie aus dem königl. Hirschparke Solitude bei Stuttgart. Von ihm auf Holz gezeichnet. Leipz. Illustr. Zeitung 1869. Fol.
19) Bedeckte Strasse in Cairo. Nach der Aquarelle von E. Hildebrandt von ihm auf Holz gezeichnet. Leipz. Illustr. Zeitung 1869. Fol.
20) Die neue Schynstrasse in Graubünden. Von ihm auf Holz gezeichnet. Gartenlaube 1869. gr. 4.
21) Die Sollsbrücke an der Schynstrasse in Graubünden. Von ihm auf Holz gezeichnet. Leipz. Illustr. Zeitung 1870. Fol.
22) Die Schynstrasse mit dem Hôtel Pass mal. Nach einer Aquarelle. L'Illustration 1870.
23) Partie aus dem Schwarzwildparke Solitude bei Stuttgart. (Mondschein.) Von ihm auf Holz gezeichnet. Leipz. Illustr. Zeitung 1870.

Nach Mittheilungen des Künstlers.

Assner. Johann Assner, Kupferstecher, geb. zu Wien, † daselbst 1748, Schüler von Dietel, lieferte nur ordinäre Heiligenbilder.

Franz Assner, Sohn des Vorigen, Kupferstecher, geb. zu Wien 1742, lernte bei seinem Stiefvater Joh. Napert und übertraf seinen Vater Assner. Er lebte noch 1791 zu Wien.

1) Bll. zu Dobrizhofer's Geschichte der Abiponer, übersetzt von Keil. Wien 1783—84. 4 Thle. 8.
2) Gott, Mond und Sonne erschaffend. Fecitque Deus etc. F. Assner sculpsit. 8.
3) Kleiner Knabe, der einen Hund hält, Halbfig. Nach Paul Veronese. 4.
4) Ferner Thiere nach C. du Jardin, ein Reitergefecht und Marodeure nach A. F. Maulbertsch und A., was seiner Mittelmässigkeit halber nicht verdient, besonders aufgeführt zu werden.

Leonhard Assner, anderer Sohn von Johann A., Kupferstecher, ebenfalls sehr mittelmässiger Künstler. Er lernte bei Johann Mansfeld und stach:

1) Ansicht des Schlosses Königsberg bei Presburg. Nach einer Zeichnung von Ignaz von Müller (Heineken).
2) Titelbl. zu dem von Denis herausgegebenen Ossian, Wien 1768. gr. 4.
3) Bll. zu: F. X. de Wasserberg, Fasciculus primus operum minorum medicorum et dissertationum. Vindob. 1775. 2 anat. Bll. nach eigener Zeichnung.

s. Heineken, Dict. unter Asner. — Füssli, Künstlerlexikon II. und Neue Zusätze, ebenfalls unter Asner.

W. Schmidt.

Assona, s. **Henricus** de Assona.

Assonica. Giovanni Giacomo Assonica, Maler aus Bergamo in der ersten Hälfte des 17. Jahrh., war Schüler des Talpino und heiratete dessen Tochter Chiara, die den Beinamen la Talpina führte und ebenfalls Malerin war. Ueber der Hauptthüre der Kirche del Carmine zu Bergamo hängt ein Bild mit der Bezeichnung: »Jo. Jacobus Assonica Berg. pinxit 1624.« Dargestellt ist unten die Stadt Bergamo, darüber in Wolken ein hl. Karmeliter und S. Maria Maddalena de' Pazzi, endlich ganz in der Höhe die Madonna umgeben von Heiligen. Dieses Werk gleicht durchaus dem Bilde, das Assonica's Frau in demselben Jahre für die Kirche delle Convertite verfertigte, und das bezeichnet ist: »Clara Sonica d. (d. h. detta) Talpina 1624.«

s. Tassi, Vite de' Pittori Bergamaschi. I. 226 (gibt fälschlich 1724 statt 1624). — Zani, Enciclop.

Jansen.

Assonville, s. **Dassonneville.**

Asstragalos. Asstragalos, angeblich Bildhauer. In seiner Grabschrift (Corp. inscr. graec. n. 6659), die ihn nicht als Künstler bezeichnet, wird er Freigelassener des Nestor genannt, in dem man ohne Grund den Vater des Apollonios, des Künstlers des Heraklestorso im Vatikan hat erkennen wollen.

Brunn.

Assurance. Assurance, französischer Architekt, in der ersten Hälfte des 18. Jahrh., lernte bei Jules Hardouin Mansard und wurde 1699 Mitglied der k. Akademie 2. Ordnung. Nach seinen Zeichnungen wurde das Schloss Bellevue zwischen Meudon und St. Cloud erbaut, ferner verschiedene Hôtels zu Paris, wo er unter allen damaligen Baumeistern am meisten beschäftigt gewesen sein soll. Sein Sohn folgte ihm in der Stelle eines Kontroleurs der k. Bauten und Ritters des S. Michaelordens.

Im französischen Almanach royal von 1741 und dem von 1742 erscheint ein Assurance, der im J. 1734 Mitglied der k. Akademie der Baukunst erster Klasse wurde und in Marly wohnte. Es unterliegt kaum einem Zweifel, dass es derselbe Assurance ist.

s. Füssli, Künstlerlexikon I. und Neue Zusätze.

* *

Ast. B. van der Ast, holländischer Stilllebenmaler in der ersten Hälfte des 17. Jahrh., erlernte seine Kunst in Utrecht; denn man weiss, dass er zum Andenken an seine Aufnahme als Meister in die Malergilde im J. 1629 ein Gemälde, Früchte darstellend, nach dem damals bestehenden Gebrauche dem St. Hiobs-Hospitale vor dem St. Katharinenthore zum Geschenke machte. Die Biographen geben ihm den Vornamen Bar-

tholomaeus, Kramm nennt ihn Balthasar, ohne jedoch stichhaltige Gründe für seine Meinung beizubringen. Er wird darin dem Kataloge Hoet und Terwesten gefolgt sein, worin an zwei Stellen der Name Balthasar vorkommt. Auf seinen Bildern kennen wir seinen Namen nur mit einem B. angegeben. Die Daten auf denselben fallen zwischen 1611 und 1630; sie sind mit dem obigen Monogramm bezeichnet, was häufig auf Abraham, zuweilen auch Ambrosius Brueghel gedeutet wird, die beide weit später lebten.

A. hielt seine Bilder gewöhnlich in kleinen Verhältnissen. Man sieht da in einem Körbchen, einer Vase oder auf einer Tischplatte Früchte oder Blumen, je nach Umständen auch Insekten oder Schnecken. Seine Blumen und Früchte sind äusserst sorgfältig behandelt, aber schlecht gruppirt und entbehren in der Regel der malerischen Harmonie. Er erinnert an Jan Brueghel.

In deutschen Museen sind zahlreiche Bilder von ihm, u. A. in Berlin, Dresden, Pommersfelden, im Dessauer Amalienstift, in Gotha. Ein bezeichnetes befindet sich bei Suermondt in Aachen. Der Katalog Hoet und Terwesten erwähnt eins seiner Bilder mit Blumen und Früchten, welches im J. 1719 in Rotterdam zum Verkauf kam, und zwei andere, ein Blumen- und ein Fruchtstück in der Sammlung von Cauwerven, die 1765 zu Leiden verkauft wurde.

In demselben Katalog wird dreimal ein Maler derselben Gattung erwähnt, einmal Astyn oder B. Astein und endlich Barend Astyn genannt. Die unter diesem Namen angeführten Gemälde haben viel größere Verhältnisse als die oben angeführten von B. van der Ast. Da aber der Name Astyn sonst nirgends vorkommt, so sind wir geneigt zu glauben, dass es sich hier um Werke des B. van der Ast handle.

s. Füssli, Künstlerlexikon. II. — Van Eynden en Van der Willigen, Geschiedenis etc. I. 34. — Immerzeel, De Levens en Werken. — Kramm, De Levens en Werken. — Hoet, Catalogus van schilderyen etc. I. 234. 253. 426. II. 478. — Parthey, Deutscher Bildersaal.

Alex. Pinchart.

Asta. Andrea dell' Asta, Maler aus Bagnuoli bei Neapel, geb. 1673, † im Okt. 1721, war tüchtiger Schüler des Solimena, dessen Werke er gut kopirte. Die Vollendung seiner Bildung suchte er in Rom, wo er die Schöpfungen Rafael's und Domenichino's studirte. Von seinen eigenen Arbeiten zählt Domenici folgende auf:

In Amalfi: Die Gemälde an der Decke von St. Andrea.

In S. Nicola alla Carità: Maria mit dem Christkind, S. Joseph und einigen Putten. Eins der ältesten Bilder des Meisters, hat es noch ganz, wie Domenici sagt: »die süsse Weise Solimena's.«

In Neapel: Im Chor von S. Agostino de' Scalzi 1) die Geburt Christi; 2) die Anbetung der Könige. Lanzi nennt diese Bilder allein, weil sie unter seine besten gezählt wurden.

In Carmine Maggiore: 1) Verkündigung Mariä. 2) Maria mit dem Christkind in der Engelsglorie und unter S. Orsola u. a. Heiligen.

In S. Giovanni delle Monache: die Schmerzensmutter, als sehr gut bezeichnet.

In S. Pietro Martire die Fresken einer Kapelle S. Caterina und Magdalena geben das Bild des hl. Domenico an den Sakristan (Decke). Der hl. Giacinto passirt, auf der Flucht vor den Sarazenen, mit dem Bildniss der Maria den Borysthenes (rechte Seite). — Der hl. Domenico wird mit der Milch der Maria genährt (linke Seite).

In der Kongregazion bei der Pfarrkirche Maria dell' Avvocata: Fresken aus dem Leben der Maria.

In der Kongregazion del Rosariello di Palazzo Fresken aus dem Leben der Maria und ein Oelbild. Von jenen sagt Domenici, sie seien ganz römisch hart wie Statuen.

In S. Maria detta a Piazza: Maria mit dem Christkind und unten Seelen im Fegefeuer.

In der Halle des Schlosses des Marchese d'Angelis oberhalb des Museums: Geschichte der Aurora und des Kephalos mit der Jagd der Diana, wobei Martoriello die Landschaft malte. Domenici erklärt dies für Asta's beste Leistung. Der Fürst von Avellino wollte eine Halle in gleicher Weise von ihm gemalt haben, aber der Meister starb, und Maria Rossi bekam den Auftrag.

s. Domenici, Pittori Napolit. IV. 550—552. — Zani, Enciclop. — Lanzi, Storia pittorica. II. 389.

Jansen.

Astafjew. Tretjak Astafjew, einer der bekanntesten russischen Silberarbeiter des 16. Jahrh. hatte sich unter dem Einflusse abendländischer Kunst gebildet. Um das J. 1585 verfertigte er den Sarg (рака) für die Reliquien des hl. Sergius.

s. Забѣлинъ, о металл. произв. въ Россiи. въ Зап. Имп. арх. общ. (Sabelin, die Metallarb. in Russl., in den Memoiren des Kais. arch. Ges.) St. Petersb. 1853 V. 112.

Ed. Dobbert.

Astarita. Giuseppe Astarita, neapolitanischer Baumeister, Schüler von Dom. Andr. Vaccaro, blühte in der Mitte des 18. Jahrh. Er hatte eine fruchtbare Gestaltungskraft und war ein guter Zeichner. In seiner Heimat, Neapel, sieht man einige Gebäude von ihm. Die S. Annakirche ward im J. 1751 nach seinen Vorlagen gebaut. Um dieselbe Zeit begann er den Bau der neuen Kirche Sta Maria Maddalena de' Pazzi, die aber unvollendet blieb. 1761 vollendete A. die Kirche S. Agostino alla Zecca, die mehr als ein Jahrh. früher nach den Zeichnungen Bart. Picchiati's angefangen worden war, und deren Querschiffe und Chor unfertig geblieben waren

der Schwierigkeiten der Ausführung halber, welche das Projekt Picchiati's darbot.

s. Celano, Notizie della città di Napoli. Ausg. von 1860. IV. 176. V. 353. 536. — Boni, Biogr. degli Artisti. — Ricci, Storia dell' Architettura in Italia. III. 549.

Alex. Pinchart.

Astasi. Giuseppe Astasi, Maler von Rom, war der Lieblingsschüler von And. Procaccini, den er nach Spanien begleitete, wo er im J. 1725 gest. sein soll.

s. Pascoli, Vite de' pittori etc. moderni. II. 407.

Alex. Pinchart.

Aster. W. Aster. Unter diesem Namen wird ein Stich aufgeführt:

Louise (von Mecklenburg-Strelitz), Gemalin Friedrich Wilhelm's III. von Preussen. 8.

W. Engelmann.

Aster. Karl Friedrich Theobald Aster, Maler, geb. 1833 zu Dresden, besuchte die dortige Akademie und wurde Schüler von J. Hübner, später von Schnorr von Carolsfeld. Seine Arbeiten, theils dem Genre, theils dem historischen Fache angehörend, trugen ihm auf verschiedenen Dresdener Ausstellungen akademische Auszeichnungen ein. Im J. 1862 ging er nach Italien, starb jedoch bereits 1864 zu Meran.

C. Clauss.

Asterion. Asterion, Erzgiesser, Sohn eines Aeschylos, machte die Statue des Chaereas, Sohnes des Chaeremon, aus Sikyon, der im Faustkampfe der Knaben in Olympia gesiegt hatte: Paus. VI. 3. 1. Er lebte später als der jüngere Kanachos, der in der 95. Olympiade thätig war.

Brunn.

Astiaso. Astiaso, Bildhauer und Schüler des Micer Dominico, arbeitete um 1550 mit Anderen an der Steinskulptur der königlichen Kapelle der Kathedrale von Sevilla.

s. Cean Bermudez, Dicc. — Ders., Descripcion de la Catedral de Sevilla. p. 111.

U.

Astl. Leonard Astl, ein Name, welcher in dem Gewandsaume einer Figur, auf dem die Beschneidung Christi darstellenden Relief an einem Aussenflügel des südlichen Hauptaltares in der zweischiffigen Pfarrkirche des Marktes Hallstadt in Oberösterreich, deutlich zu lesen ist und für den des Schnitzkünstlers gehalten wird. Die Reliefs dieses Altares, der zu den vorzüglichsten des österreichischen Berglandes gehört, sind von schlichter und im Ganzen würdiger Komposition, jedoch wol mehr in konventioneller Zusammenstellung der gedrungenen Figuren, denn als eigene Erfindung eines sich an guten Vorbildern nährenden Schülers, welcher unverkennbar unter dem Einflusse Dürer's stand und um 1515 thätig war.

s. Mittheilungen der k. k. Central-Commission 1858. p. 23 und Taf. I.

H. Otte.

Astley. John Astley, englischer Maler, geb. in Wemm, Shropshire, † zu Duckenfield in Cheshire am 14. Nov. 1787. Er lernte zu London bei Thomas Hudson, bei welchem auch Reynolds, Wright und Mortimer sich ausbildeten. Sodann unternahm er eine Reise nach Italien, wo er 1750 oder 1751 mit Reynolds zu Rom zusammenkam. A. wusste sich die Gunst von Sir Horace Mann zu erwerben, für den er Bildnisse und Kopien nach italienischen Meistern ausführte. Nach seiner Rückkehr lebte er einige Zeit zu London, dann aber liess er sich zu Dublin nieder, wo er sich um 1759 aufhielt. Hier soll er so zu Ruf gekommen sein, dass er binnen drei Jahren 3000 Pfund Sterling erwarb. In Folge einer reichen Heirat betrieb er die Malerei nur noch in freien Stunden. Seine Porträts gehören zu den größten Seltenheiten.

s. The literary works of Joshua Reynolds. London 1835. I. 112. — M. Adams, Biogr. history. — Pasquin, An authentic history of the professors of painting, sculpture and architecture in Ireland (1759). p. 26. — Edwards, Anecdotes of Painters. 1808. p. 124.

Alex. Pinchart und P. Mantz.

Astolfini. Gaetano Astolfini, venetianischer Maler des 19. Jahrh., hat sich mehr aus sich selbst und nach den Alten gebildet, als unter bestimmten Meistern. Er lieferte gute Kopien nach Giorgione und Tizian. Gut waren auch seine Bildnisse, wozu ihn angesehene und fürstliche Personen verwendeten. Er verstand sich auch auf das Restauriren alter Gemälde. Eigene Bilder von ihm sind u. A. Christus am Kreuz in S. Maria Mater Domini und der Heilige selbst in S. Jacopo dall' Orio, beide in Venedig.

s. Zanotto, Pittura Veneziana. p. 105.

*

Astolfo. Astolfo, Baumeister in Rovigo, lebte um das J. 1500. In der genannten Stadt errichtete er für die Malteserritter das Campanile von San Giovanni della Commenda. Die Fassade trägt eingemeiselt folgende Inschrift:

†
† Astolfo · 1501 · Adi · 3 · †
† Agosto †

Nach Bartoli bedeutet Astolfo den Erbauer des Thurms, da an dem Thurm mit dem Wappen zugleich der Besteller B. B. bezeichnet sei.

s. Bartoli, Pitture di Rovigo etc. p. 75.

Jansen.

Aston. C. R. Aston, lebender englischer Landschaftsmaler. In den Illustr. London News von 1868 wird ein Sonnenuntergang auf der Glaramara von ihm gerühmt.

**

Astor. Diego de Astor, spanischer Kupferstecher zu Toledo, lernte zeichnen bei dem berühmten Maler Dom. Theotocopuli, genannt el Greco, unter dessen Leitung er im J. 1606 einen

hl. Franziskus nach einem Gemälde von Nic. de Vargas stach. Am 12. Jan. 1609 ernannte ihn Philipp III. zum Stecher an der Münze von Segovia, und von Philipp IV. erhielt er zufolge Reskript vom 14. Sept. 1633 die Zusicherung, dass sein Sohn Diego ihm in jenem Amte folgen solle. Bereits im Dez. 1636 versah dieser zeitweilig die Stelle des Vaters, als der Letztere nach Madrid gerufen worden war, um die königlichen Siegel zu graviren. Schon früher, in Folge Auftrags vom 26. Aug. 1617, war er in Madrid gewesen, um die Platten des Werkes über die Genealogie der spanischen Könige zu stechen, welches der Portugiese Labanha unternommen. No. 6 der Stiche (s. unten) gehört wol dazu.

Cean spricht von Astor's Geschicklichkeit und Ruf; in Wirklichkeit aber war er ein ganz mittelmässiger Stecher.

1) Hl. Franz kniend hält einen Todtenkopf. Nach Vargas unter Greco's Leitung. D. D. Astor sculp. Toleti 1606. s. oben.
2) Das Titelbl., das Bildniss des Verfassers und einige andere Stiche in: D. Mauro Castella Ferrer, Historia del apóstol de Jesucristo Santiago. 1610.
3) Titelbl. zu: Tena, Isagoge in totam Sacram Scripturam. Barcelona 1620. Diego de Astor. Fecit. 1619.
4) Allegorie. Ein Thor, darüber rechts Herkules, links ein knieender Heiliger, nebst verschiedenen Wappenschildern der Familie Ariz. Diego De Astor fecit. Fol.
5) Titelbl. zu: Historia de Segovia y Conpendio de las Historias de Castilla, Autor Diego de Colmenares. Madrid 1640. Umrahmende Architektur, in welcher die Statuen des hl. Hierotheus und des Herkules, das Brustbild des Verfassers und das Wappen Segovia's sich befinden. Diego de Astor. Fecit. Fol.
6) Das Thor von Guadalaxara und die Statuen von D. Fernan. Garcia und D. Dia. Sanz. Diego de Astor Fecit 1629. Fol. Für dasselbe Werk.
7) Titelbl. zu: Juan Pablo Bonet, Reduction de las letres, y Arte para enseñar a ablar los mudos. Madrid 1620. 4. Gest. 1619 zu Madrid.
8) Rosal de principes progenitores del principo de España don Philippe nvestro señor. Diego de Astor Fecit. Sehr gr. qu. Fol.

s. Cean Bermudez, Dicc. — Füssli, Neue Zusätze. — Ottley, Notices. — Le Blanc, Manuel. — Bolzenthal, Skizzen zur Geschichte der modernen Medaillenarbeit. p. 204.

Alex. Pinchart u. W. Schmidt.

Astori. Benedetto Astori, Bildhauer in Friaul, war im ersten Viertel des 16. Jahrh. thätig. Am Taufbecken in Castel Belgrado machte er 1523 drei Putten von ausgezeichneter Arbeit.

s. Maniago, Arte Friulana. p. 160 (nach Cortinovis, Lettera sulle Sculture del Friuli).

Jansen.

Astori. Gian Maria und Alberto Astori, Brüder, Maler, beide in Treviso geb., waren in Venedig, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. thätig. Der Erstere machte sich durch die Erfindung eines eigenen Verfahrens der enkaustischen Malerei bemerklich und führte in dieser Manier mehrere mit Beifall aufgenommene Bilder aus. Man beschäftigte sich damals eben viel damit, die Malweise der Alten wieder zu entdecken, und die französische Akademie hatte über dieses Thema sogar einen Konkurs ausgeschrieben. Astori veröffentlichte über die enkaustische Malerei ein Schriftchen, das in Venedig 1786 erschien. Bei dieser Gelegenheit wurde er zum Mitglied der Kunstakademie dieser Stadt ernannt.

s. Federici, Memorie Trevigiane. 1803. II. 188.

Alex. Pinchart.

Astoud. Madame Louise Astoud-Trolley, Bildhauerin, geb. zu Paris 1828, Schülerin von Monanteuil und ihrer Mutter Astoud, stellte in den Pariser Salons verschiedene Porträt-Medaillons und -Büsten aus.

s. Bellier, Dict.

* *

Astruc. Astruc de Vissec, Zeichner und Kupferstecher mit der Nadel und dem Stichel. Dilettant, lebte zu Montpellier. Seine Bll. sind von 1760—65 datirt.

1) Joueurs de cartes. Nach D. Teniers. 1765. H. 121 mill., br. 148.
2) Landschaft, rechts ein Schäfer mit seiner Herde. Astruc de Vissec invenit et sculpsit 1760. Daspe excudit. H. 59 mill., br. 101.
3) Bettler. Nach Stefano della Bella. 1760. Diam. 51 mill.
4) Marine. 1760. H. 42 mill., br. 48.
5) Marine. 1760. H. 44 mill., br. 41.
6) Landschaft; im Grunde rechts ein Kirchthurm. Diam. 43 mill.
7) Inneres eines Hofes; rechts ein Brunnen; in der Mitte ein stehendes Schwein. 1760. Daspe exc. H. 46 mill., br. 46.

s. Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Asturino. Gherardo Asturino, Architekt und Maler in Palermo, lebte um 1650. In der Kirche S. Eulalia zu Palermo ist ein Altarbild mit der Titularheiligen von seiner Hand. Er soll auch Kupferstecher, d. h. wol Radirer, gewesen sein.

s. Rosini, Storia della Pittura. VI. 225.

Jansen.

Asum, s. Asam.

Aszentini. Francesco Aszentini, Juwelier aus Venedig, kam im Juni 1601 nach Moskau und lebte daselbst drei Jahre. Er schnitt für den Zaren Boris Godunow eine Kreuzigung in Achat und einen großen Smaragd für einen Ring. Godunow gab ihm dafür einen Zobelpelz, eine Miltze, einen Muff und 100 Dukaten. Im Mai 1604 reiste Aszentini nach Kijew, um über die Türkei in sein Vaterland zurückzukehren, wo er 1617 seine Memoiren herausgab. Sie sind ins Französische übersetzt vom Abbé Bourier. Memoires d'Aszentini.

s. Карамзинъ, Ист. росс. госуд. (Karamsin, Gesch. d. russ. Staates) 3. Aufl. St. Petersb. 1830—31, X, 292 und Anm. 449. — Заб-

лиңъ, металл. произв. въ Р., въ Зап. И. арх. о. (Sabelin, Metallarb. in Russl. i. d. Mem. d. K. Arch. Ges.) St. Pet., 1853. V. 9.

E. Dobbert.

Atemstedt, s. **Attemstett.**

Athemstet, s. **Attemstett.**

Athenaeos. Athenaeos, 1) angeblich Architekt, wahrscheinlich aber nur Militärbeamter, unter dem zur Zeit des Gallien (Trebellius Pollio, Gallien, c. 13) die Mauern von Byzanz hergestellt wurden.

2) Angeblich Bildhauer. In dem Künstlerverzeichniss der 156. Olympiade bei Plinius (34, 52) wird ein Athenaeos nur irrthümlich aufgeführt, während nur der unmittelbar vor ihm genannte Polykles als Athener hätte bezeichnet werden sollen.

Brunn.

Athenades. Graveur eines goldenen Ringes, in welchen im Stile der Blütezeit griechischer Kunst die sitzende Figur eines Skythen eingeschnitten ist, der die Spitze seines Pfeils prüft: Stephani, Compte rendu. 1861, p. 153.

Brunn.

Athenion. Athenion, 1) Maler aus Maronea in Thrakien, Schüler des sonst unbekannten Glaukion von Korinth. Plinius, dem allein wir unsere Nachrichten über ihn verdanken, sagt (35, 134), dass, wenn er nicht jung gestorben wäre, sich niemand mit ihm würde vergleichen lassen. Dennoch werde er dem Nikias gleichgestellt, ja zuweilen vorgezogen. Er sei düsterer in der Farbe; aber dieser düstere Charakter wirke angenehm, indem aus seiner Malerei ein großes Wissen hervorleuchte. Die Nachrichten über seine Werke leiden an einigen Dunkelheiten. Als das berühmteste bezeichnet Plinius einen Reitknecht mit dem Pferde; ferner Achilles in Weiberkleidung verborgen und von Ulysses ertappt, ein Gegenstand, der öfters in erhaltenen Werken vorkommt, ohne dass eines derselben auf Athenion als Erfinder sich zurückführen liesse. Ein Gemälde mit sechs Figuren, welches Plinius als ein Bild für sich ohne Angabe des Gegenstandes anführt, ist vielleicht identisch mit einem andern, das er allgemein als Familienbild bezeichnet, und das in Athen aufgestellt war. Endlich malte er für den Tempel in Eleusis »phylarchum«, wie man früher meinte, irgend einen Mann dieses Namens, richtiger aber wol einen Reiterführer. Es gab nämlich zur Zeit des Kassander einen Reiterführer Olympiodoros, der sich namentlich in einem Treffen bei Eleusis auszeichnete und deshalb dort durch ein Gemälde geehrt wurde; und ein Olympiodor war ausserdem Ol. 121, 3 Archon in Athen. Sofern also Athenion dessen Porträt malte, war er dem Nikias nicht nur in der Kunst verwandt, sondern auch dessen um weniges jüngerer Zeitgenosse.

s. Preller, Demeter und Persephone. p. 376. — Brunn, Gesch. d. gr. Künstler. II. 294.

2) Steinschneider. Sein Werk ist der berühmte Onyxkamee im Museum von Neapel: Zeus auf wild dahersprengendem Viergespann, die schlangenfüssigen Giganten mit dem Blitze niederschmetternd. (Abgebildet bei Winckelmann, Mon. ined. 10; Bracci, Mem. d. inc. I. 30; Mus. borbon. I. 53, so wie in den meisten mythologischen Bilderbüchern.) Ausserdem befindet sich im Museum zu Berlin das Fragment eines antiken, einen Onyxkamee nachahmenden Glasflusses mit seinem Namen und der Darstellung eines Triumphzuges, in welchem Toelken (Sendschreiben an Köhler, p. 38) an der Hauptfigur Aehnlichkeit mit Drusus, jüngerem Bruder des Tiberius, oder dessen Sohne Germanicus herausfinden will. Jedenfalls also scheint Athenion der ersten Kaiserzeit anzugehören, in welcher sich die Steinschneidekunst namentlich in der Schule des Dioskurides auf einer Stufe hoher Vollkommenheit erhielt.

Brunn.

Athenis, s. **Bupalos.**

Athenodoros. Athenodoros, 1) Bildhauer, aus Kleitor in Arkadien, Schüler des Polyklet. Von seinen Werken erwähnt nur Pausanias die Statuen des Apollo und des Zeus, welche zu dem großen Weihgeschenke gehörten, das die Spartaner wegen des Sieges bei Aegospotamoi in Delphi aufstellten: Plin. 34, 50; Paus. X, 9, 8.

2) Bildhauer. s. **Agesandros.**

Brunn.

Athenokles. Athenokles, Toreut, unter den ausgezeichnetsten Künstlern dieser Gattung von Athenaeus angeführt: XI, c. 17. p. 781c; c. 19. p. 782b.

Brunn.

Athenon. Arnould Athenon, Bildhauer (ymager) des 14. Jahrh. Am 10. Jan. 1385 (neuen Stils) schliesst er einen Vertrag ab, um für die Summe von 21 Livres zu verfertigen »en la maison du grant Batel que monseigneur le duc de Berry avoit ordonné estre fait par son esbat auprès de son chastel de Poitiers, quatres reprinses d'angeloz et une grant teste de cerf pour la lence du batel«.

Rechnung der Zahlungen für Arbeiten an den Gebäulichkeiten des Herzogs von Berry, vom 1. Aug. 1382—1. Aug. 1384. No. KK 255 des Nationalarchivs zu Paris.

Alex. Pinchart.

Atkins. Atkins. Unter diesem Namen, von dem wir nicht wissen, ob er nicht eine Abkürzung für Fred. Atkinson ist, führt der Katalog Evans folgenden Stich auf:

Thos. Waters, Strassenräuber, hinger. 1691, Zigeuner bei Bromley beraubend. Fol.

W. Schmidt.

Atkins. Samuel Atkins, englischer Maler, über den wir nähere Nachrichten nicht aufgefunden haben.

Nach ihm gestochen:

Shakespeare's Cliff, Dover. Sam[l]. Atkins pinx. R. & D. Havell Sculp. gr. qu. Fol.

Wahrscheinlich ist er der Maler Atkins, nach dem wir ohne Vornamen ein Aquarell, Seeansicht mit Schiffen, und folgende Stiche angegeben finden:

Schiffe nebst Hafenansichten. 10 Bll. H. Merke fec. Aquatinta. qu. Fol.

Eine Marine. Gest. von F. Janinet (Le Blanc unter Janinet).

W. Schmidt.

Atkinson. Frederick Atkinson, englischer Radirer, zu Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrh. Er hat namentlich eine Anzahl von Bildnissen aus der englichen Geschichte gestochen, die vielleicht zu einem Buche gehören. Ottley (Notices) führt von ihm das Bildniss des Hugh Robinson an und bemerkt, es sei in Worlidge's Manier ausgeführt.

1) Eduard III., König von England. 4.
2) Philippa, Gemalin desselben. 4.
3) Richard II., König von England, vom Earl von Northumberland verrathen. 4.
4) Johanna Plantagenet, Prinz. von Wales, genannt the fair maid of Kent, mit Richard II. auf einem Kissen knieend. 4.
5) Heinrich VI., König von England, betend. Nach dem Gobelin in St. Mary's Hall, Coventry. 4.
6) Margaretha von Anjou, Gemalin des Vorigen. 4.
7) Hywdda, oder der Gute, König von Wales, † 948. Nach einem alten MS. 4
8) Arthur M[c]. Murroch, König von Leinster, 1399, zu Pferd. 4.
9) Sir Hugh Bardolfe, Vermittler zwischen Richard I. und König Tancred, † 1203/4. Nach dem Denkmal zu Banham, Norfolk. 4.
10) A. Brodie, Eisenwerksbesitzer von Broseley. Baillou p. Gest. 1800. 4.
11) Edmund Cartwright, D. D., Verbesserer der Webemaschinen, † 1823. 8.
12) Robert Chamberleyn, Schildknappe des Königs, 1417, in Rüstung. 4.
13) Joice Lady Tiptoft and Powys, Mutter des unglücklichen Earl of Worcester, † 1446. 4.
14) Sir Wm. Gascoigne, Oberrichter, † 1413. 4.
15) Lady Joh. Pickering Gascoigne, zweite Gemalin des Vorigen. 4.
16) Thom. Graf von Lancaster, Leicester, Derby und Lincoln, enthauptet 1322, im Waffenschmuck. Nach seinem Siegel. 4.
17) Aveline, Gräfin von Lancaster, † 1269. Nach ihrem Monument zu Westminster. 4.
18) Alberic de Vere, zweiter Graf von Oxford etc., † 1215, mit seiner Gemalin Adelizia. Nach ihren Monumenten. 4.
19) Rachel Pasley von Wentworth farm, † 1755. 8.
20) James Robertson, Schauspieler, 1714—1795.
21) Hugh Robinson. From an original sketch by himself, 1770. Frederick Atkinson fecit 1800. 12.
22) Harry Rowe, Trompeter und Shakespearekommentator, geb. 1726. F. Atkinson del. et sc. 1798. 8.
23) —— Ders. Verschiedene Darstellung vom vorigen, ohne Jahreszahl. 8.
24) Rhys ap Thomas, Gouverneur von Wales. Nach seinem Grabmal in der St. Peterskirche zu Caermarthen. 4.
25) Roger Walden, Dechant von York, Erzbischof von Canterbury, † 1405. Nach einem Glasgemälde in St. Mary's Hall, Coventry. 4.
26) Richard Beauchamp, Earl of Warwick etc., in Waffen, Gesandter beim Konzil von Konstanz, † 1439. 4.
27) Ralph Neville, erster Graf von Westmoreland etc., † 1425. Mit seiner Gemalin Johanna Beaufort. 4
28) John Wilkinson, zu Broseley, † 1808. Nach Abbot. 8.

s. Ottley, Notices.

W. Schmidt.

Atkinson. John Augustus Atkinson, englischer Maler und Radirer, geb. zu London 1775, lebte daselbst noch 1831. Im J. 1784 begleitete er seinen Schwiegervater James Walker, der als Kupferstecher in die Dienste der Kaiserin Katharina getreten war, nach St. Petersburg. Dort studirte er namentlich in der kaiserl. Gemäldegalerie, auf das Freigebigste von Katharina und nach ihrem Tode von Paul I. unterstützt. Für diesen malte er verschiedene große Bilder aus der russischen Geschichte. In einem Saale des Michael-Palastes zu St. Petersburg befanden sich von ihm zwei große Gemälde, welche einen von den Russen am Don über die Tataren erfochtenen Sieg und die Taufe des Grossfürsten Wladimir vorstellten. »War an ihnen, urtheilt Kotzebue, hier und da auch etwa Einiges in der Zeichnung zu tadeln, so musste man doch gestehen, dass A. das Auge zu rühren und zu fesseln wusste.« Im J. 1801 kehrte er nach London zurück und beschäftigte sich nun hier damit, Ansichten und Kostüme aus Russland zu ätzen und herauszugeben. Ueber sein Hauptwerk, *A Picturesque Representation of the Russians* (s. unten) spricht sich Ottley folgendermaßen aus: »Die Platten sind im Umrisse auf weichem Grunde geätzt und mit ein wenig Aquatinta schattirt. Viele von ihnen sind sehr geistreich; alle zeigen die Hand eines geübten Zeichners und sind durch die dargestellten Gegenstände interessant. Man muss aber bedauern, dass sie im Detail nicht mehr studirt und ausgeführt sind, und dass das Koloriren der Bll. nicht besser ausgefallen ist, oder noch eher vielleicht, dass diese Mode, sie der großen Menge gefälliger zu machen, überhaupt angewandt wurde«. Im J. 1815 verliess A. mit dem Maler Devis England, um die Oertlichkeit der Schlacht von Waterloo in Augenschein zu nehmen. Zu dem Schlachtbilde malte Devis die Porträts, A. das Uebrige; gestochen wurde es von J. Burnet (s. u.) Auf historische Wahrheit macht das Gemälde keinen Anspruch; die Komposition ist rein aus der Phantasie des Urhebers entsprungen, der so viel als möglich seine Bildnisse im Vordergrunde anbringen wollte. Um aber auch im Vordergrunde etwas Kampf zu haben, lässt der Maler rechts von der Porträtgruppe ein Paar Hochländer zu Fuss einen siegreichen Kampf gegen französische Kürassire führen, was sich in dieser Verbindung höchst wunderlich ausnimmt. Originell ist auch, dass

Wellington als die absolute Hauptfigur erscheint, während Blücher sich mit einer untergeordneten Stelle begnügen muss, wozu der Referent im Kunstbl. von 1820 (p. 37) sarkastisch meint, dass A. der deutschen Bescheidenheit damit wol ein Kompliment habe machen wollen.

a) Von ihm radirt:

1) A Picturesque Representation of the Manners, Customs, and Amusements of the Russians, in one hundred coloured plates, with an accurate explanation of each plate in English and French. By John Augustus Atkinson and James Walker. London. 1812 (1803—1804. Die Widmung ist von 1803). 3 Voll. Fol. Die Bll. sind bezeichnet: Drawn & Etched by John Augustus Atkinson.

2) A picturesque Representation of the naval, military and miscellaneous Costumes of great Britain. 33 kol. Taf. mit der englischen und französ. Beschreib. jeder Tafel. London 1807. Vol. I. Fol. Drawn & Etched by J. A. Atkinson.

Ein früherer Titel ist: One hundred coloured plates. Vol. I. Von dieser Serie wurden nicht mehr als 33 Bll. ausgeführt; ursprünglich sollte das Werk ohne Zweifel Gegenstück zu dem über Russland, mit der gleichen Anzahl Bll., bilden. (*Mittheilung von G. W. Reid.*)

3—6) Vue panoramique de St. Petersbourg prise de l'Observatoire. 4 kolorirte Bll. und Titelbl. mit der Statue Peter's des Gr. London, Boydell. 1805—1807. Roy. qu. Fol.

3) Vue de Palais de marbre jusqu'à l'Amirauté.

4) L'Amirauté jusqu' au Quai Anglais et la statue de Pierre I.

5) L'Académie des beaux-arts, les collèges, le globe de Gottorp et les magazins.

2) La bourse et les magazins et la vue jusqu' à la forteresse de St. Pierre et St. Paul.

NB. Wir wissen nicht mit Bestimmtheit, ob der Titel dieser Bll. auch wirklich französisch ist.

7) Bll. in: Miseries of human life. 1807.

8) Zufolge Ottley lithographirte A. verschiedene Schlachten, die bei Ackermann erschienen und geistvoll entworfen sein sollen.

b) Nach ihm gestochen:

1) Battle of Waterloo, on the 18:th of June 1815. Painted by J. A. Atkinson. The Portraits by A. W. Devis. Drawn & Engraved by John Burnet. Imp. qu. Fol. Linienmanier mit Erklärungsbl.

2) Battle of Vittoria. Gest von James Walker in Aquatinta. Auch kolorirt. qu. Fol.

3) Battle of Leipsic. Gest. von Dems. Desgleichen.

4) Paul I., Kaiser von Russland, zu Pferd in einer Landschaft. Painted by John Augustus Atkinson. Engraved by Jas. Walker Engr. to his Imp. Maj. etc. Publ. June 1st. 1797 etc. Imp. Fol. Aquatinta.

5) Feldmarschall Suwarow. Gest. von Dems. gr. Fol. Aquatinta.

6) George Fitzclarence, Earl of Munster, Sohn Wilhelm's IV. von England. Gest. von Cook. Autogr. 8.

7) Dietrich Wilhelm Soltau. John Atkinson ad viv. pinx. Mayr sc. Aquatinta und punktirt. 8. In dem folgenden Werke.

8) Bll. zu Soltau's Uebersetzung des Hudibras von Samuel Butler. Königsberg 1797. 8. Gest. von J. C. Mayr in Aquatinta.

9) Comala. Gest. von Heath. Publ. 1805. Zu einer Ausgabe Ossian's. 4.

10) A Baggage Waggon and Guard (auf einer Platte mit zwei andern). Gest. von John Young. In: A Catalogue of pictures in the possession of John Fleming Leicester etc. by John Young. London 1825. 4.

11) »Nach einem J. Atkinson (ob demselben?) kennen wir von J. C. Stadler geätzte artig kolorirte Landschaften«, bemerkt Füssli (Neue Zusätze).

s. Fiorillo, Gesch. der zeichnenden Künste. V. 736. — Füssli, Künstlerlexikon II. u. Neue Zusätze. — Kotzebue, Das merkwürdigste Jahr meines Lebens. 1797. II. — Tübinger Kunstblatt. 1820. p. 37. — Ottley, Notices. *Mittheilungen von G. W. Reid.*

W. Schmidt.

Atkinson. Thomas Witlam Atkinson, Baumeister und Maler, geb. 1799 im Norden Englands, war zuerst als Steinmetz bei Kirchenbauten thätig. Um 1829 liess er sich in London nieder, wo er New Church in der Vorstadt Lower Tooting erbaute; ferner ist von ihm eine Kirche in Ramsgate und die Liverpool and Manchester district Bank in Manchester. Diese Bank, im griechisch-römischen Stil, machte in Manchester Aufsehen und bezeichnete in dem wesentlich unkünstlerischen Orte den Anfang einer neuen Architekturperiode. A. liess sich um 1834 in Manchester nieder und erhielt nun die Aufträge zu den ansehnlichen Bauten daselbst, während man vorher Architekten von London hatte kommen lassen. Er baute zahlreiche Villen in Renaissance- und gothischem Geschmack in der Umgegend von Manchester und 1835 sein schönstes Werk, die Kirche von Cheetham Hill, in modifizirtem gothischem Stil mit reicher Ornamentik.

1840 kehrte er nach London zurück, wo er indess keinen Erfolg hatte, ging dann über Hamburg und Berlin nach St. Petersburg, wo er seinen Beruf als Baumeister mit dem eines Reisenden und Malers vertauschte. Er bereiste nun sieben Jahre lang Sibirien, die Mongolei, Mandschurei u. s. w., ward sodann Mitglied der Londoner Geographischen und Geologischen Gesellschaften und starb den 13. Aug. 1861 zu Lower Walmer in Kent.

s. The Builder. 1861. p. 590.

Fr. Althaus.

Von ihm herausgegeben:

1) Gothic Ornaments, selected from the different Cathedrals and Churches in England. London 1829. Fol.

2) Oriental and Western Siberia; a narrative of seven years explorations and adventures in Siberia, Mongolia, the Kirghis Steppes, Chinese Tartary and part of Central Asia. Mit zahlreichen, zum Theil kol. Illustr. und einer Karte. London 1858. 8.

3) Travels in the Regions of the Upper and Lower Amoor and the Russian acquisitions on the con-

fines of India and China. Mit zahlreichen Illustr. und einer Karte. London 1860. 8.

4) Recollections of Tartar Steppes and their inhabitants. Mit Illustr. London 1863. 8.

Dieser Atkinson ist nicht zu verwechseln mit dem älteren:

William Atkinson, gleichfalls englischem Architekten, der im J. 1805 folgendes Werk zur Herstellung von Musterwohnungen für die arbeitenden Klassen herausgab:

Views of picturesque Cottages, with plans, selected from a collection of drawings taken in different parts of England etc. London 1805. 4.

s. Universal Catalogue of Books on Art. I.

W. Schmidt.

Atkinson. Thomas Lewis Atkinson, vorzüglicher englischer Kupferstecher in Mezzotinto, geb. den 4. April 1817 zu Salisbury, Sohn des Kommandeurs Thomas Atkinson von der k. Marine. Im J. 1833 kam er zu Samuel Cousins in die Lehre und blieb bei ihm sieben Jahre. Er hat eine bedeutende Anzahl von Bildnissen und viele Genrestücke, besonders Jagd- und Thierszenen gestochen. Ausser den Epreuves d'arsiste pflegte er auch Abdrücke mit Nadelschrift, vor der gestochenen Schrift, zu nehmen. Noch am Leben.

A. Bildnisse.

1) Victoria, Königin von England. Nach Winterhalter. gr. Fol.
2) Prinz Albert, Gemal der Vorigen. Nach Dems. gr. Fol.
3) The Queen in Windsor Forest. Nach E. Landseer. London, 1868. Imp. Fol.
4) Windsor Castle in the present time. Prinz Albert von der Jagd zurückgekehrt, die Königin Victoria und ein Kind in einem Zimmer des Schlosses. Dabei Wild, Jagdhunde u. dergl. Nach E. Landseer. gr. qu. Fol.
5) Dr. de Bas. Nach A. Morton.
6) Colonel Biddulph. Nach H. Graves. London, 1870. gr. Fol.
7) General Sir Geo. Brown. Nach H. Graves. qu. Fol.
8) I. K. Brunel, Ingenieur. Nach Horsley. Fol.
9) Lord Campbell, Lord-Chief-Justice of England. Nach F. Grant. Fol.
10) Paul und Florence Dombey. Nach Barrand. gr. Fol.
11) Lord Downe. Nach F. R. Saye.
12) Lady Ellesmore. Nach Thorburn.
13) George Lane Fox. Nach F. Grant. 1858. Fol.
14) Dr. Gaisford. Nach F. R. Saye.
15) General Garibaldi. Nach Ossani. 1860.
16) Admiral Sir A. Gordon. Nach A. Morton.
17) Colonel Percy Herbert. Nach F. Grant. qu. Fol.
18) R. W. Jackson. Nach F. Grant. qu. Fol.
19) General Jacob. Nach F. R. Saye.
20) Will. Geo. Hylton Jolliffe, Bart, M. P. Nach F. Grant. London, 1865. gr. Fol.
21) Lady Londesborough. Nach F. Grant.
22) Dr. Moberley. Nach F. Grant.
22a) James Moncrieff. Nach D. Macnee. 1872. gr. Fol.
23) Newton at the age of twelve. Nach F. Newenham. London, 1859. Fol.
24) Der Bischof von Oxford. Nach F. R. Saye.
25) General J. Peel, M. P. Nach F. Grant. London. 1866. Roy. Fol.
25a) Dr. Plumptre. Nach E. N. Eddis. 1873. gr. Fol.
26) Admiral J. Rowley. Nach A. Morton.
27) Lord William Russell, das Sakrament empfangend. Nach Lucy. qu. Fol.
28) Robert Henry Sale, englischer General, geb. 1785, gefallen bei Moodkee 1845, in Uniform. Nach Moseby. Fol.
28a) Earl of Sefton. Nach F. Grant. 1864. gr. Fol.
29) George Stephenson, Ingenieur. Nach J. Lucas. Fol.
30) Robert Stephenson, Sohn des Vorigen. Nach Dems. Fol.
31) General Strudwick. Nach F. R. Saye.
32) J. Anstruther Thomson. Nach F. Grant. 1872. qu. Fol.
33) Erzbischof von Canterbury (Dr. Tait). Nach Sidney Hodges. London 1870. Roy. Fol.
34) Lord und Lady Wenlock. Nach F. R. Saye.
35) J. Williams, Arzt. Nach R. Say. Imp. Fol.
36) Thomas Williams, Parlamentsmitglied, † 1802. Nach Th. Lawrence. Roy. Fol. Für die Familie gestochen.

B. Sittenbildl. Darstellungen, Thierstücke u. a.

37) Gone. Nach Brooks. qu. Fol.
38) Home and its treasures. Nach Rob. Carrick. London, 1866. gr. Fol.
39) Bethlehem mit der Geburt Christi. Nach F. W. C. Dobson. London, 1863. gr. Fol.
40) A Listener ne'er hears gud o' himsel'. Nach Th. Faed. Fol.
41) The first break in the Family. Nach Dems. qu. Fol.
42) Quitting the manse. Nach Geo. Harvey. London, 1853. gr. Fol.
43) Outcast of the People. Nach Herbert. gr. Fol.
44) Shoeing the horse. Nach J. F. Herring. Roy. qu. Fol.
45) Feeding the horse. Zwei Pferde vor einem Hause von einem Mädchen und einem jungen Mann gefüttert. Nach J. F. Herring. London, 1848. Roy. qu. Fol.
46) Society of friends. Zwei Pferdeköpfe aus dem Stalle blickend, und zwei Tauben. Nach Dems. Rund. gr. Fol.
47) Pharao's horses. Nach Dems. Roy. qu. Fol.
48—50) 3 Bll. aus der Fuchsjagd. Fox hunting. The meet. — Fox hunting. The start. — Fox hunting. The death. Nach Dems. Roy. Fol.
51) The Emigrant's Letter. Nach J. C. Hook. London, 1865. Roy. Fol.
52) The Egg Gatherers. Nach Dems. London. 1865. gr. Fol.

Nrn. 53—63 nach Edwin Landseer:

53) The free Kirk. London, 1857.
54—55) Time of peace und Time of war. 2 Bll. Gegenstücke. London, 1850. qu. Fol.
56) Dignity and Impudence. qu. Fol.
57) Highland Congregation. qu. Fol.
58) Dialogue at Waterloo. Pendant zu Waterloo Banquet. gr. Fol.
59) Forester's Family. qu. Fol.
60) The shepherd's prayer. London, 1858. Fol.

61) Flood in the Highlands. London, 1870. Imp. qu. Fol.
62) Inundation.
63) The Prize Calf. 1871. qu. Fol.
64) Lady Godiva. Nach J. Van Lerius. 1872. qu. Fol.
65) Cinderella. Nach Dems. London, 1869. Roy. qu. Fol.
66) The black Brunswicker. Schwarzer Husar von seiner Braut Abschied nehmend. Nach J. E. Millais. London, 1864. Roy. qu. Fol.
67) Sympathy, or first wound of love. Nach F. Stone. London 1853. qu. Fol.
68) Weighing the Deer. Nach Fred. Taylor. London, 1856.
69) Volunteers at a firing point. Nach H. T. Wells. 1872. qu. Fol.
70) Louis XVII. in the temple. Nach Wappers. gr. qu. Fol.

Notizen von G. W. Reid u. W. Schmidt.
W. Engelmann.

Atoch. Louis Jean Marie Atoch, Maler und Lithograph, geb. zu Saint-Cyr (Seine-et-Oise) den 7. Sept. 1785, † zu Paris den 22. Juni 1832, Schüler von Bertin, malte Landschaften in Aquarell und Oel. Er war an dem Kupferstichkabinet der k. Bibliothek angestellt.

s. Bellier, Dict.

W. Schmidt.

Atoche. Atoche, sonst unbekannter (spanischer?) Maler oder Zeichner zu Anfang des 19. Jahrh.

Nach ihm gestochen:

Dr. Antonio Pittaro. Gest. von R. Morghen. 8.

s. Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Atsyll. Richard Atsyll (nicht Atsyn), Steinschneider (erste Hälfte des 16. Jahrh.), in den Diensten Heinrich's VIII. von England, der ihm jährlich 20 Pfund Sterling anwies. In der Nouvelle Biogr. générale ist er fälschlicher Weise zu einem Siegelstecher gemacht. Der Herzog von Devonshire besass von ihm einen Sardonyx mit dem Kopfe Heinrich's VIII.

s. Walpole, Anecdotes of painting. Ausg. von 1862. I. 108. — Fiorillo, Gesch. der zeichn. Künste. V. 217.

Alex. Pinchart.

Attalos. Attalos, Bildhauer aus Athen, von Pausanias (II. 19. 3) als der Künstler einer Statue des Apollo Lykios in Argos erwähnt. Sein Name scheint sich auf einer beim Theater in Argos ausgegrabenen Skulptur befunden zu haben, über welche aber genaue Angaben fehlen.

s. Brunn, Gesch. d. gr. Künstler. I. 558.

Attalos II., König von Pergamum, beschäftigte sich mit Erzbildnerei. Justin. XXXVI. 4.

Brunn.

Attavante, s. Vante.

Attemstett. Andreas Attemstett, Wachsbossirer und Goldschmid aus Friesland, † zu Augsburg 1591. Er arbeitete lange Zeit in Italien, liess sich dann in Bayern nieder, dessen Herzöge ihn vielfach beschäftigten. Im J. 1581 erhielt er zu Augsburg das Bürgerrecht. Er galt als einer der ersten in seiner Kunst, wie auch seine Grabschrift (bei Prasch III. 30) bezeugt: Plastes auri et argenti caelator in orbe et urbe nulli secundus. Seine künstlichen Arbeiten in edlen Metallen gegossen und getrieben, mit dem Schmuck von Perlen, Edelsteinen und Emaillirung verbunden, führte er sowol in größerem Stile aus, als in jener Weise, welche Cellini »minuteria« nennt. Es sind kleine Goldschmiedswerke, theils nach dem Geschmacke der Zeit an Werken des Möbeltischlers, prunkvollen Kabinetten, Schmuckkästchen und Schreibtischen als Verzierung angebracht, theils selbständige Erzeugnisse der Juwelierkunst: sowol Schmuckgegenstände als prächtige Gefässe. Die Kunst der Renaissance in Deutschland ist auf keinem Felde glänzender vertreten, als auf dem der Goldschmiede. Hier hat der Einfluss Italien's verhältnissmäßig die reinsten Ergebnisse geliefert, indem an diesen Arbeiten eine höchst geschmackvolle, leichte und elegante Gestaltung der Formen vorherrscht, so dass sie in den Sammlungen noch vielfach als Werke Cellini's gelten. Nur die Gefässformen und die eigenthümliche Gattung des Emails lassen zuweilen, bei sonst täuschender Aehnlichkeit, die Arbeiten als deutsche erkennen. Ohne Zweifel stand Andreas A. in gleicher Linie mit den berühmtesten Meistern seines Fachs: den Wenzel Jamnitzer, Hanns Petzolt und Jonas Silber von Nürnberg, den Kellerthaler und Matthäus Walbaum, sowie mit den ausgezeichneten für Kaiser Rudolf II. beschäftigten Prager Goldschmieden. Im Stile scheint A., sowie sein Sohn David, von welchem gleich die Rede sein wird, dem höchst angesehenen Dresdener Goldschmied Melchior Dinglinger sehr verwandt gewesen zu sein. Nur herrscht bei den Werken der beiden Augsburger Künstler, neben der Goldschmiedetechnik, Juwelierkunst, Filigran- und Emaillirung, die getriebene Arbeit stärker vor. Als Wachsbossirer war A. nicht minder geschickt. Stetten besass eine Anzahl von Patrizierbildnissen in farbigem Wachse, die von ihm als Werke des Meisters bezeichnet wurden. Goldschmiedsarbeiten, die sich ihm bestimmt zuweisen liessen, scheinen nicht erhalten zu sein.

A. Ilg.

Bildniss des Künstlers, Brustb. in Oval. Andreas Athemstet Ætatis Suæ LXV. Anno Chri. M. D. XCII. Jo: ab Ach depinxit . aug-Vind. Dominicus Custodis sculp: DD. Das Bl. ist zufolge der obern Aufschrift gewidmet dem Joanni Athemstett Proviciæ Aust^cæ. Medico. 8.

Dies ist das Bl., welches Heineken, Dict., irrthümlich als nach einem Johannes ab Asch gestochen sein liess, womit er einen neuen Bildnissmaler in die Kunstgeschichte einführte. —

In unserm Verzeichnisse bei Hans von Achen, No. 3, wird der Dargestellte irrthümlich als Arzt angegeben.

W. Schmidt.

David Attemstett, auch **Altensteter**, **Attemstetter**, Sohn des Vorigen, Goldschmied zu Augsburg in der zweiten Hälfte des 16. und am Anfange des 17. Jahrh. in der Weise seines Vaters thätig, dem er an Ruf, Talent und Tüchtigkeit nicht nachstand. Es ist merkwürdig sogar, wie sich in ihm jene reinen Nachwirkungen der italienischen Renaissance, von denen oben die Rede war, erhalten haben. Von seinen Leistungen ist uns mehr bekannt, als von denen des Vaters; er bezeichnete sie meistens D. A. F. Stetten kannte so bezeichnete Blumen und Wappen in Schmelzwerk, und dasselbe Monogramm findet sich auf dem Pommerischen Kunstschrank (s. u.). Schon 1578—79 war David sammt den Augsburger Künstlern Matthias Fend, Elias Waldvogel, Christoph Abbt und Balduin Drentwett an einer Arbeit für Herzog Wilhelm von Bayern beschäftigt, die Stetten sehr beträchtlich nennt, ohne sich näher darüber auszulassen (vielleicht ist das nachfolgende Werk gemeint). Das **Nationalmuseum in München** besitzt einen mit Emails, Lapis Lazuli und Metallornamenten gezierten Prachtschrank vom J. 1601; die ersteren, welche A. fertigte, zeigen, bei sorgsamster Ausführung, durchaus die früher erwähnten (s. den vorigen Art.) trefflichen Eigenschaften der damaligen Goldschmiedekunst. Das berühmteste Stück aber, woran der Künstler betheiligt war, ist der prächtige Pommerische Kunstschrein oder Schreibtisch in der Kunstkammer des **Museums zu Berlin**. Herzog Philipp II. von Pommern († 1618) liess dieses über 4 Fuss hohe Prachtmöbel; zu dessen Ausschmückung schier alle Techniken des Kunsthandwerks mitwirkten, nach dem Entwurf des bekannten, 1578—1647 lebenden Augsburger Diplomaten und Patriziers Philipp Hainhofer anfertigen, dessen abenteuerliches Leben unlängst Franz Trautmann (Augsburger allgemeine Zeitung, Jg. 1872) ausführlich geschildert hat.. Die Form des Schrankes ist — wie meistens in Deutschland zu jener Zeit — durch architektonische Motive bestimmt. Nebst A. arbeiteten daran folgende Augsburger Meister: die Goldschmide Gasz, Kolb, Milnder, Pehner, Walbaum, die Maler Kager, Mozart, Langenbucher, die Uhrmacher Goschman und Stahl, der Orgelbauer Genser, der Zirkelschmid Horn, der Bildhauer Schwegler, der Künstler Paumgartner, der Steinschneider und Graveur Grüßbekh, der Drechsler Miller, der Bildhauer Mendler, die Schlosser Künlin und Miller, der Instrumentenmacher Gabler, der Buchbinder Meelfürer, der Kupferstecher Göttig und der Futteralmacher Hecklinger. Im Stile schon etwas barock, baut sich der aus Ebenholz bestehende Kasten als eine Art Pyramidentempel auf, mit zahlreichen mythologischen Allegorien, zum Theil mit silbernen Relieffiguren in der Manier des Goltzius, mit Thierbildern und Wappen geschmückt. Besonders zierlich und geschmackvoll sind die vielen kleinen Thierchen, Käfer, Schmetterlinge, Eidechsen, in Silber an dem Unterbaue angebracht. Die Wandflächen enthalten Silberplatten mit buntfarbigen Emails ausgefüllt, worauf die Sinnbilder der Elemente und feine anmutige Arabesken (hier auch das Monogramm des Künstlers D. A. F.). Den Aufsatz ziert eine in Silber gegossene, figurenreiche Gruppe des Parnasses von Mathäus Walbaum. Da im Innern des Schrankes, nebst allerlei kunstreichem Geräthe, die Bildnisse sämmtlicher 23 Künstler sich befinden, ist uns hier also auch das Porträt des David A. erhalten. Die Ausführung des Schreins fällt in den Anfang des 17. Jahrh.

In neuerer Zeit hat sich die Ansicht geltend gemacht, dass A. auch der Verfertiger der österreichischen Kaiserkrone, der sogenannten Hauskrone, eines der bedeutendsten Gebilde deutscher Goldschmiedearbeit, sein könnte. Nach den Stileigenthümlichkeiten des ganzen Werkes, insbesondere aber nach den zierlichen bunt emaillirten Silberstreifen zu schliessen, ist wol möglich, dass es von unserm Meister herrühre. Auch an dem Pommerischen Kunstschranke und dem Schrein in München findet sich jenes translucid schimmernde Schmelzwerk, und mit derselben Menge von Insekten, Vögelchen, Libellen etc. in gleichem Arabeskenspiel (doch wurden allerdings damals häufig dergleichen Motive ähnlich verwendet). Dieses Meisterwerk der Kunstindustrie, durch Pracht des Materials wie durch Schönheit der Form und Ausführung hervorragend, wurde im Auftrage Kaiser Rudolf's II. im J. 1602 gefertigt und befindet sich in der kaiserl. **Schatzkammer zu Wien**, woselbst manche andere Arbeiten von ganz gleichem Charakter aufbewahrt sind. Für Attemstett als den Urheber des Werkes spricht auch dies, dass er, wie Stetten berichtet, Kammergoldschmied des Kaisers war.

s. **Prasch**, Epitaphia Augustana. III. 30. — **Stetten**, Kunst-, Gewerbs- und Handwerksgesch. der R. St. Augsburg, 1779. I. 225. 439. 466. 468. 486. — **Kugler**, Kunstkammer in Berlin. 178. — **R. Fischer**, Hist.-kritische Beschr. der Kunstkammer etc. — **Trautmann**, Kunst und Gewerbe. pp. 71. 140. 388.

Die österr. Kaiserkrone, abgebildet in dem auf Befehl des Kaisers hersg. radirten Prachtwerke: Die vorzüglichsten Kunstwerke der Schatzkammer des österr. Kaiserhauses (Qu. **Leitner**); und in Holzschnitt in: **Egger's** Vorschule der Aesthetik, Wien 1872, p. 352. — s. auch die Besprechung des Leitner'schen Werkes von **Lippmann** in: Zeitschrift für bildende Kunst 1871, p. 55, wo gleichfalls die Radirung der Krone, und den Aufsatz: **Ilg**, Die österr. Kaiserkrone, bei Egger, p. 350.

A. Ilg.

Atteveld. Justus (Joost) **van Atteveld** oder **Attevelt**, nach einem von T. Jelgersma gezeichneten Bildniss geb. 1621, † 13. Nov. 1692, zeichnete und malte in Utrecht Wappen, Siegel und Bildnisse in kleinem Formate. Auch lieferte er Zeichnungen zu Medaillen, von welchen einige

in van Loon's Nederlandsche Historiepenningen vorkommen.

Diderik van Atteveld, sein Sohn, war zu Utrecht in demselben Fache thätig. Von ihm rühren die Abbildungen her, welche in dem folgenden Werke gestochen wurden:

Beschryving der Bischoplyke Munten en Zegelen etc. door Frans van Mieris (d. Jüngeren). Leiden 1726. Fol.

s. Kramm, Levens en Werken etc. I. und Aanhangsel. — A. van der Willigen, Les Artistes de Harlem. 1870.

Th. van Westrheene.

Atthalin. Louis-Marie-Jean-Baptiste Baron Atthalin, Maler, Schüler von Horace Vernet und dem englischen Maler Daniel, geb. den 22. Juni 1784, † im Sept. 1856.

Von ihm und nach ihm lithographirt:

Maison des Templiers und andere Bll. in: Voyages pittoresques et romantiques de l'ancienne France, par Ch. Nodier, J. Taylor et Alph. de Cailleux. 9 Séries. (668 Livr.). Paris, Gide 1820 – 63. gr. Fol.

s. Catalogue du Colonel de la Combe. Paris 1863.

W. Engelmann.

Atticianus. Atticianus, Bildhauer aus Aphrodisias, nur bekannt durch die Inschriften einer Musen- und einer Konsularstatue, beide im Florentiner Museum, aus sehr später Zeit, nach Visconti (Op. Var. I. 94) erst aus dem 4. Jahrh. n. Ch. G.: Mus. flor. Stat. I. 18 und 88.

Brunn.

Atticiati. Domenico Atticiati oder Atticiato, genannt Domenico di Filippo, Bildschnitzer aus Florenz, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. thätig. Richa bezeichnet ihn als einen berühmten Künstler, was er freilich allzuoft auch bei recht mittelmäßigen Leuten thut. A. schnitzte für eine Kapelle der Jesuitenkirche S. Giovannino in Florenz das Gesims und Deckenwerk. An dem Tabernakel in der Kirche del Carmine, welches Bernardo Buontalenti gezeichnet hatte, machte Poccetti die Figuren und Atticiati die Schnitzereien, deren ausserordentliche Anmut gepriesen wurde. Der Priester Filippo di Lodovico Betti trug die Kosten des Werkes, das 1593 vollendet war. Auf Kosten des Cosimo Betti hat unser Meister für dieselbe Kirche das schöne Ciborium verfertigt. Für die Kapelle der hl. Katharina von Siena in Sta. Maria Novella zu Florenz, lieferte A. die Statue der Katharina, in gepresstem Papier (carta pesta). Auch theilt man ihm die Marmorverzierungen des Altars der nämlichen Kapelle zu.

s. Richa, Chiese di Firenze. V. 146 und X. 41 und 18. — Zani, Encicl., hat fälschlich 1573 anstatt 1593. — Guida per la città di Firenze. 1830. p. 119. — Fineschi, Il Forestiere istruito in Sta. Maria Novella. 1836. p. 38. — Fantozzi, Nuova guida della città di Firenze. 1849. p. 515.

Jansen.

Attigiati. Attigiati, Kriegsbaumeister des 18. Jahrh., dessen Vorname uns nicht bekannt ist. Er lieferte die Zeichnung zum Grabmal Philipp's, des 1777 gestorbenen ältesten Sohnes des Königs Karl von Neapel. Es ist von Gius. Sammartino in Marmor ausgeführt und befindet sich in einer der Kapellen von S. Chiara zu Neapel.

s. Celano, Notizie del bello etc. di Napoli. Ausg. von 1858. III. 409.

Alex. Pinchart.

Vielleicht derselbe wie Stefano Atticciati, der im Neapolitanischen Staatskalender auf 1791 als Hofmarmorirer und Restaurator der antiken Ornamente erscheint.

s. Füssli, Neue Zusätze.

W. Schmidt.

Attikos. Attikos, angeblich Bildhauer aus Athen, wahrscheinlich aber nur mit der Aufstellung einer Ehrenstatue in Eleusis beauftragt: Corp. inscr. graec. n. 399; vgl. n. 400.

Brunn.

Attiret. Jean Denis Attiret, Maler, geb. zu Dôle den 31. Juli 1702. Er lernte zuerst bei seinem Vater, einem unbedeutenden Maler. Unterstützt durch den Marquis de Brossia, konnte er nach Rom gehen, wo er nach den italienischen Meistern des 16. Jahrh. und der Antike sich zu bilden suchte. Nach seiner Rückkehr hielt er sich einige Zeit in Lyon auf, wo er verschiedene mit Beifall aufgenommene Bildnisse malte; dann arbeitete er in Dôle. Kaum über 30 Jahre alt trat er in den Jesuitenorden; während seines Noviziats malte er vier Bilder für den Dom zu Avignon.

Eine entscheidende Wendung in seinem Leben trat ein, als die Jesuitenmission in Peking einen Maler suchte; er nahm das ihm deshalb gestellte Anerbieten an und schiffte sich im J. 1737 nach China ein. Ein Gemälde, die Anbetung der hl. drei Könige, das er dem chinesischen Kaiser Kien-Long überreichte, fand dessen Beifall und im Innern des Palastes seinen Platz. Allein seine Stellung und Aufgabe an diesem Hofe war nicht beneidenswerth. Er hatte bis dahin bloß Historie und Porträt gemalt, musste aber jetzt mit allen Gattungen sich abgeben, und namentlich seine breite Malweise im europäischen Geschmacke gegen eine halbkindische, unentwickelte vertauschen. In einem Briefe vom Nov. 1743 an d'Assant bemerkt er: »Quant à la peinture, hors le portrait du frère de l'empereur, de sa femme, des princes et princesses du sang, et de quelques autres favoris et seigneurs, je n'ai rien peint dans le goût européen. Il m'a fallu oublier, pour ainsi dire, tout ce que j'avais appris et me faire une nouvelle manière pour me conformer au goût: de sorte que je n'ai été occupé les trois quarts du temps qu' à peindre, ou en huile sur des glaces, ou à l'eau sur la soie des arbres, des fruits, des oiseaux, des poissons, des animaux de toute espèce, rarement de la figure.

Tout ce que nous peignons (er und der Maler und Jesuit Castiglione) est ordonné par l'empereur. Nous faisons d'abord des dessins; il les voit, les fait changer, réformer comme bon lui semble. Que la correction soit bien ou mal, il faut en passer par là sans oser rien dire.« Dem Kaiser missfiel die Oelmalerei wegen des Glanzes, den der Firniss verursachte, er liess sie nur für Bildnisse gelten; alles Andere aber musste der Künstler mit Wasserfarben malen. Und da die Schatten dem chinesischen Fürsten wie Flecken vorkamen, drückte sie A. gar nicht oder nur ganz leicht aus. Als er eines Tages ein Bild vollendet hatte, chinesische Damen in einer Landschaft, von dem er gute Wirkung hoffte, fand der Kaiser, dass die Damen gar nicht den Chinesinnen glichen u. s. w. Ein alter chinesischer Maler erklärte A., er habe den Figuren zu viel Lebhaftigkeit gegeben, nicht das Kostüm beobachtet, auch die Bäume nicht im Detail genug ausgeführt und dergl. mehr. Darnach richtete sich A. und gewann so die Gunst des Kaisers und der Hofleute. Doch fertigte er auch Kirchenbilder, malte viel für die Christen und mehr als 200 Bildnisse der verschiedensten Personen.

Zwischen 1753—60 fällt die Unterjochung der Dsongarischen Völker im Westen China's. 1754 wurde Attiret an das k. Hoflager daselbst gerufen, um verschiedene Gemälde auszuführen. Die Ehre, die ihm der Kaiser dafür anthun wollte, ihn zum Mandarinen zu erneuen, schlug A. aus. Die Vorfälle jenes Krieges malte er zum Theil später in Peking. Ueber die Zeichnungen jener Eroberungen, welche der Kaiser 1765 nach Frankreich schickte, s. das Verzeichniss der Stiche.

Eine Anzahl von Attiret's Gemälden im kais. Palast zu Peking findet sich im Journal des Savants (Juin 1771) aufgeführt: Tempel des Ruhmes, Dame, die ihre Toilette beendigt hat, und Die vier Jahreszeiten.

Wie bemerkt, hatten die am kais. Hof beschäftigten Künstler nur zu malen, was der Kaiser gesehen und gebilligt hatte, zudem nach seiner Vorschrift; überdies standen sie unter dem kleinlichen Zeremoniell und den Quälereien des Hofes. Attiret, der viel davon zu leiden hatte, starb den 8. Dez. 1768. Der Kaiser warf 1500 Taëls (ungefähr 500 Thlr.) zu seinem Begräbnisse aus.

Nach ihm gestochen:

1—16) Die Vorfälle des Krieges gegen die Tataren, 16 Bll. Nach den Zeichnungen von Attiret, J. J. Damascenus, Jos. Castiglione und Ignaz Sichelbarth. Gest. unter der Leitung von N. Cochin durch L. J. Masquelier, J. Aliamet, J. P. Le Bas, A. de Saint-Aubin, F. de Née, B. L. Prévost, P. P. Choffart, N. de Launay. In größtem Formate, sodass man eigenes Papier dazu anfertigen musste.

Diese Zeichnungen wurden im J. 1765 durch die indische Kompagnie nach Frankreich geschickt, um gestochen zu werden, was im J. 1771 beendigt war. Sowie eine Platte abgedruckt war, wurde sie mit den Kupferstichen gleich nach China geschickt, so dass diese gar nicht in den Handel kamen und nur für die königliche Familie und die k. Bibliothek ein Paar Abdrücke zurückblieben

Hiernach eine stark verkleinerte Kopie von Helman. In 4. und qu. Fol.

s. Extrait d'une lettre du père Amiot im Journal des Savants. 1771. Juin. p. 406. — Briefe Attiret's finden sich in den Lettres édifiantes. XXVII. — Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste. III. 376. — L. Dussieux, Les Artistes français à l'étranger. 1852. p. 70.

W. Schmidt.

Claude François Attiret, Bildhauer, geb. zu Dôle den 14. Dez. 1728, † im Hospital zu Dôle 15. Juli 1804. Vetter des Vorigen und Schüler von Pigalle. Er hatte sowol in Paris als in Rom in seiner Jugend sich Preise errungen. Nach seiner Rückkehr aus Italien liess er sich in die Akademie des hl. Lukas zu Paris aufnehmen, wurde Professor derselben und betheiligte sich an ihren Ausstellungen 1762, 1764 und 1774. Nach Unterdrückung der genannten Akademie kehrte er nach Burgund zurück und liess sich zu Dijon nieder. Er verfertigte u. A. eine Statue von Voltaire nach Pigalle's Modell, die Statuen der vier Jahreszeiten, der hh. Andreas und Johannes, eine Bildsäule Ludwig's XVI., die erste, die von diesem König aufgestellt wurde; ferner ein Basrelief in dem Dome zu Dôle, die Apostel um das Grab Mariä versammelt u. a. m. Noch um's J. 1802 machte er mit Larmier die Büsten ehemaliger Mitglieder der Akademie der Wissenschaften und Künste in Dijon. Eudoxe Marcille, ein Pariser Kunstfreund, besitzt von A. die sehr anmutige Büste eines Mädchens. Im Schlosse Bussy-Rabutin sieht man einen blitzschwingenden Jupiter und eine Kybele. Vier Reliefs und einige Büsten besitzt das Museum von Dijon.

s. Journal de la Côte d'Or (1804). — Füssli, Künstlerlexikon. — Landon, Nouvelles des Arts. III 333. — Comte de Sarcus, Notice sur le château de Bussy-Rabutin. Dijon 1854. pp. 28. 32. — Catalogue du Musée de Dijon. 1860. Sculpture. p. 111.

J. J. Guiffrey u. W. Schmidt.

Attius. Attius Priscus, Maler. »Nach Fabullus standen in Ansehen Cornelius Pinus und Attius Priscus, welche den Tempel des Honos und der Virtus bei der Wiederherstellung durch Vespasian malten (69 nach Chr.). Priscus nähert sich mehr den Alten«: Plin. 35. 120.

Brunn.

Attlmayr. Richard Isidor v. Attlmayr, Historienmaler, geb. 2. April 1831 zu Innsbruck, absolvirte zuerst zu Innsbruck und Trient das Gymnasium und die Humaniora, wendete sich dann zur Kunst und besuchte zu München und Wien erst die polytechnische Schule, um Architekt zu werden, ging aber 1851 an die

Münchener Akademie, um unter Schlotthauer und Hiltensperger sich der Malerei zu widmen. Seine erste Komposition war eine Weihnacht für das Album der Kaiserin Elisabeth von Oesterreich. In Wien malte A. erst unter Blaas', dann unter Führich's Leitung verschiedene Bilder, darunter eine größere Altartafel (für Falterschein bei Landeck), die Himmelskönigin mit dem segnenden Christuskinde; doch wurde dasselbe von Mahlknecht, weil A. am Typhus erkrankte, vollendet. Uebergesiedelt nach München, fand A. durch eine Komposition »Hagen mit den Meerweibern« Aufnahme in Schwind's Schule, wo er einen »hl. Christoph« in reicher ganz altdeutsch gehaltener Landschaft, ebenso das »Mädchen aus der Fremde« malte; ausserdem zeichnete er Legendenbilder für den Buchhändler Schuhmacher in Innsbruck, welche gestochen wurden (s. unten). Auch entstanden dort drei größere Kartons: Madonna mit dem schlafenden Kinde und musizirenden Engeln, eine Immaculata und hl. Joseph zu Glasgemälden für die Kirche zu Absam bei Hall. Zurückgekehrt nach Tirol, versuchte er sich selbst in der Glasmalerei (Fenster für die Kirche St. Paul's bei Botzen) und liess sich 1863 auf seinem Schlösslein Weierburg bei Innsbruck häuslich nieder, wo er als Lehrer auf jüngere Kräfte wirkt, alte Bilder restaurirt, Bildnisse und Fresken malt (Madonna am Hause des Baumeisters Nörr zu Innsbruck). Auf der Innsbrucker Ausstellung 1867 befanden sich von A. zwei Heiligenbilder, die hh. Romedius und Christophorus.

Nach ihm gestochen:

1—4) Die hh. Romedius, Nothburga, Cassian, Hartmann und Fidelis. 4 Bll. Gest. von Burger und Unger.

H. Holland.

Attwold. R. Attwold, untergeordneter Künstler um 1750 in England. Er stach ein satyrisches Blatt auf das rasche Aufrücken vornehmer junger Leute in der Flotte:

- The Naval Nurse, or Modern Commander. Mit 8 Versen: From Mid. to Lieutenant etc. Invented & engraved by R. Attwold. Publ. — 1750. kl. 4.

s. Ottley, Notices.

W. Schmidt.

Atzel. E. Atzel oder Azel. Von einem solchen Künstler sagt Nagler (Monogr. I. No. 57): »Landschaftsmaler, welcher um 1670 blühte, findet sich bisher in keinem Künstlerlexikon, verdient aber eine ehrenvolle Stelle. Wir kennen jedoch nur ein Paar Gemälde von seiner Hand, wovon eines mit dem Namen bezeichnet ist. Eine andere, sehr schön in Oel gemalte Landschaft ist mit A. 1668. bezeichnet, und wahrscheinlich von diesem Meister. Unter dem Buchstaben A ist wol nicht Anno angedeutet«. Die Richtigkeit dieser Angaben muss dahingestellt bleiben, da wir sonst keine Nachrichten über einen Künstler jenes Namens haben.

W. Schmidt.

Atzelt, s. Azelt.

Atzinger. Joseph Atzinger, Lithograph, geb. den 14. Juni 1814 zu München, wo er noch lebt. Er wendete sich später auch der Malerei in Aquarell sowie in Oel zu.

Von ihm lithographirt:

1) Der englische Gruss. Gegrüsset seyst Du Holdselige etc. Nach Jos. Fischer. Roy. Fol.
2) Christus am Fusse des Kreuzes beweint. Et Josephus depositum involvit sindone. Luc. 25, C. 35 V. Raphael pinx. Nach dem in der Münchener Pinakothek befindlichen Bildchen eines Meisters der niederrheinischen Schule, das nach Rafael gefertigt ist. gr. Fol.
3) Grablegung Christi. Posuerunt Jesum in monumentum novum. Raphael pinx. gr. Fol.
4) Hl. Elisabeth. Nach einem Meister der Kölner Schule. Aus der Boisserée'schen Sammlung. Lith. von N. Strixner und Atzinger. Fol.
5) Leben des hl. Vincentius. 19 Bll. gr. Fol.
6) Die neun Musen. Nach Guido Reni. gr. Fol. Erster selbständiger Versuch.
7) Nymphen begrüssen die aufgehende Sonne am Meer. J. Storch inv. qu. Fol.
8) Das Abendmal in beiderlei Gestalt, ausgetheilt von Dr. Martin Luther. Gemalt von Gustav König. Roy. qu. Fol.
9) Martin Luther stirbt zu Eisleben den 18. Febr. MDXLVI. Nach dems. Roy. qu. Fol.
10) Die Befreiung Griechenland's in 39 Bildern, entworfen von Peter Hess. Lith. von H. Kohler und Atzinger. Mit 1 Bl. Text. gr. Fol. Nach den Skizzen von Hess in der Münchener Neuen Pinakothek. Atzinger verfertigte nach diesen die Originalaquarelle, die den Lithographien zu Grunde lagen.
11) Ausserdem lithographirte A. noch verschiedene Bildnisse und Anderes, was sich nicht zur Einzelaufzählung eignet.

W. Schmidt.

Aubanel. Joseph Aubanel, Maler, geb. zu Avignon, Schüler von L. Cogniet und A. Glaize. Er stellte von 1847—53 im Pariser Salon aus, mit Ausnahme eines Porträts nur Heiligenbilder. In den Kirchen von Avignon befinden sich Arbeiten seiner Hand.

s. Bellier, Dict., worin das Verzeichniss seiner in den Salons ausgestellten Werke.

W. Schmidt.

Aubée. Martin Aubée, Maler, geb. zu Lüttich, wo er Professor, und später Direktor an der Akademie war, † zu Paris um 1805. In der Société d'Emulation zu Lüttich brachte er zwischen 1781—1788 eine Menge Bilder zur Ausstellung. A. besass überhaupt mehr Fruchtbarkeit als Talent.

s. U. Capitaine, Documents et matériaux pour servir à l'histoire de la Société libre d'émulation de Liége. 1860—1867. p. 45.

Jean Martin Aubée, Sohn des Vorhergehenden, geb. mutmaßlich zu Lüttich. Er lernte zuerst bei seinem Vater und begab sich dann nach Rom, wo er bei den Konkursen der Aka-

demie des Kapitol's drei Medaillen erhielt. Die Zeichnungen, welche ihm 1780 eine derselben verschafften, kamen nach Lüttich und wurden auf Anordnung des Bürgermeisters im Stadthause ausgestellt. In der Société d'émulation stellte er folgende Bilder aus: Selbstbildniss und Porträt des Hrn. F. J. Dewandre im J. 1782; Bacchus und Ariadne; eine stillende Mutter, welche Amor lächelnd betrachtet, beide 1783 etc.

s. Bulletin de l'Institut archéologique liégeois. VII. 423. — Capitaine, Documents et matériaux etc.

Mittheilungen des Herrn Capitaine.

Ad. Siret.

Aubel. Karl Aubel, Maler, geb. zu Kassel 1796, war bis zu seinem 21. Jahre in dem Buchdruckereigeschäfte seines Vaters thätig. Zur Malerei übergehend besuchte er die Kasseler Kunstakademie, ging 1819 nach Paris, wo er im Atelier des Baron Gros und in der Galerie des Louvre seine Studien fortsetzte. Von 1824 hielt er sich in Italien, abwechselnd in Florenz, Perugia, Rom und Neapel auf. Nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt, wurde er bald als Lehrer und Professor bei der kurfürstl. Kunstakademie angestellt und ihm 1843 daneben das Inspektorat der Kasseler Gemäldegalerie übertragen, womit dann seine Thätigkeit als schaffender Künstler ihr Ende fand. Im Fache des Bildnisses hat er Tüchtiges geleistet, in der Historie beschränkte er sich auf Madonnendarstellungen im Geschmack der Rafael'schen Periode, die sich durch Innigkeit der Empfindung und ansprechende Farbengebung auszeichneten. Um die Erhaltung der Schätze der Galerie hat er sich große Verdienste erworben, sowie auch durch die Restauration der alten Gemälde in der Elisabethenkirche zu Marburg (1841—1843).

Hermann Aubel, Sohn des Vorigen, geb. zu Kassel 1834, bildete sich zuerst an der Kasseler Akademie und hielt sich dann in München auf, wo er sich der Landschaftsmalerei zuwendete. Nachdem er seine Studien in Tirol und der Schweiz gemacht, verweilte er abwechselnd in Belgien, Köln, Düsseldorf, Kiel, Hamburg und Dresden. Im J. 1856 durchreiste er Schottland, wo er die Motive zu einer Anzahl wirksamer Bilder fand, in denen prägnante Auffassung, schwungvolle Linien und kräftige Behandlung vorwalteten. Sein Wandertrieb hat ihn 1869 bis Lappland und die Halbinsel Kanin geführt, von wo er mit reichgefüllter Skizzenmappe zurückkehrte. Die von ihm in der letzten Zeit gefertigten Bilder sind, obgleich in ihrer Gesammtwirkung stets ansprechend, nicht hinreichend ausgeführt, ja bisweilen von einer bizarren Flüchtigkeit im Vortrage, und stellen dabei öfters seltsame phänomenartige Lichteffekte dar. Werke von ihm besitzen u. A. Baron Ungern-Sternberg und Direktor Helle in St. Petersburg, Oberforstmeister von Donop in Detmold und Großhändler Horschütz in Kassel.

Friedr. Müller.

Aubelet. Jehan Aubelet (Audelet bei Schnaase VI. 111 ist ein Druckfehler), war 1403 Sergent d'armes des Königs von Frankreich und Maçon général des Herzogs von Orleans zu Paris. Er wurde 1401 auf Empfehlung des Meisters Remond du Temple, Maistre des oeuvres du Roy, mit seinem Neffen Jehan Prevost über den Bau der Kathedrale von Troyes zu Rathe gezogen. Aubelet legte dem Kapitel einen Plan zum Bau gewisser Pfeiler, Bögen und Gewölbe vor, wofür er mit einem Geschenk von 22 livres 10 sous belohnt wurde.

s. Laborde, Les Ducs de Bourgogne. II. III. 205. 476.

Fr. W. Unger.

Aubelin. J. Albert Aubelin ist durch Füssli und Nagler ganz unverdienter Weise zum Rang eines Kupferstechers gekommen. Es gibt nämlich einen Stich mit dem Brustbilde des Herzogs Friedrich Achilles von Würtemberg, vom J. 1608, worunter sich 6 lateinische Verse befinden, die mit M. Jo: Albert Aubeling bezeichnet sind. Dies bedeutet aber nicht den Kupferstecher, als welchen sich unten in der Widmung »Jacobus ab Heyden sculptor« nennt, sondern den Verfasser der Verse. Das M. bedeutet ohne Zweifel Magister. Ausserdem trägt das Bl. die Inschrift: Conradt Meelberger pinxit. Später wurde die Platte an allen vier Seiten beschnitten und entsprechend verändert, wobei der Malername wegfiel.

s. Füssli, Künstlerlex. III und Nagler, Künstlerlex. unter Meelberger.

W. Schmidt.

Auber. L. Auber, französischer Kupferstecher um 1690, nach Ottley nicht ungeschickt.

1) Bildniss von »Mr. Boylau«, rechte Hand sichtbar, in einer Umrahmung mit verschiedenen Inschriften. Unten: Au joug de la Raison etc. Fran. de Troye pinxit. L. Auber sculpsit. kl. Fol. Dies Bl., sagt Ottley, erinnere etwas an Edelinck. — (Kopie nach Duvet. *Drugulin.*)
2) Giovanni Boccaccio, Brustb. in Oval. L. Auber Sc. 8.
3) Christus an's Kreuz geheftet, reiche Komposition. Nach Ottley aus einer Folge von Bll. aus dem Leben und Leiden Christi, von denen einige vielleicht von Le Clerc herrühren. Eingefasst mit doppelter Linie. L. Auber sc. kl. qu. 8.

W. Schmidt.

Aubert. Jean Aubert, Elfenbeinschnitzer des 14. Jahrh. zu Paris. Im Auszuge einer Rechnung der Silberkammer König Karl's VI., den Jal veröffentlicht hat, liest man, dass im J. 1388 66 Pariser Sous an »Jehan Auber, ymagier« für die Restauration eines Elfenbeinkreuzes und für Reinigung einer Elfenbeintafel ausbezahlt wurden. Wir fanden den Namen des Künstlers noch in einer anderen Rechnung desselben Amtes vom J. 1394—1395 vor; da diese Stelle interessant

und noch nicht veröffentlicht ist, lassen wir sie hier wörtlich folgen: »A Jehan Aubert, ymagier d'yvoire, pour la vente d'une absconse d'ivoire achetée de lui pour mettre la chandelle quant la royne (Isabella von Bayern) dit ses heures.« Wir erfahren dann aus nächstfolgender Rechnung, dass die Zeichnung zu dieser »Absconse« oder Laterne von dem Maler Nicolas de Laon verfertigt worden war.

s. Rechnungen der Silberkammer Karl's VI. in den Staatsarchiven zu Paris. No. KK. 19. fol. 95 und KK. 41. fol. 66. r°. und 145 v°. — Jal, Dictionnaire critique de Biographie et d'Histoire. p. 78.

Alex. Pinchart.

Aubert. Pierre Aubert, Elfenbeinschnitzer des 14. Jahrh., der in den Archiven der Stadt Tournai vorkommt, und zwar im Registre de la loi vom J. 1364: Piérart Aubert, tailleur de yvore jura se bourghesie le IXe. de février XIII^{c} CXXIX. Er wurde also am 9. Febr. 1380 unter die Bürgerschaft aufgenommen; denn in Tournai wurde das Jahr von Ostern ab gerechnet. Ob er mit dem vorher erwähnten Jean Aubert verwandt war, ist bis jetzt nicht bekannt.

Alex. Pinchart.

Aubert. Jean Aubert, französischer Architekt und Kupferstecher, wurde 22. Jan. 1720 in die zweite Klasse der k. Bauakademie von Paris aufgenommen. Das Diplom gibt ihm den Titel eines Zeichners des Königs; später wurde er Aufseher der k. Bauten und Architekt des Herzogs von Bourbon. Am 4. Jan. 1741 stieg er in die erste Klasse jener Akademie auf, an die Stelle des älteren de Beausire. † 13. Okt. 1741. Seine Hauptwerke sind das Rathaus in Soissons und die prächtigen Marställe und die Reitschule des Schlosses Chantilly bei Paris.

s. Piganiol de la Force, Description de Paris. IX. 103. — Archives de l'art français. I. 421.

Guiffrey.

Von ihm gestochen:

1) Cl. Gillot de Langres, Maler, Halbfig. in Oval. Nach Gillot selbst. J. Aubert sculp. A Paris chez Huquier. Fol.
Die Platte existirt noch in der Chalkographie des Louvre.
2) Le fou de carneval. Der Karnevalsnarr mit dem Rommelpot. A. Bloemaert del. qu. Fol.
3) Zeichenbuch von 12 Bll. nach den Zeichnungen von Edme Bouchardon nach Rafael u. a. großen Meistern. In Huquier's Verlag. (Heineken).
4) Titelbl. (No. 1) und vier andere Nummern (3, 6, 8, 11) einer gemeinschaftlich mit P. Aveline, Huquier und Perronneau gestochenen Folge von 12 Bll.: Second Livre de Diverses Figures d'Academies Dessinées d'après le naturel par Edme Bouchardon. A Paris chez Huquier. Fol.
5) Muse der Musik, am Fuss des Parnasses sitzend, auf dem Schoß ein Notenbuch; sie horcht nach den Tönen der Leier, welche der in der Luft schwebende Apollo spielt. Titelbl. für Geminiani's Guida Armonica. JS (verschlungen) Aubert sculp. Ed. Bouchardon invenit. 1741.
6) Die Symbole der Vergänglichkeit. Bouchardon jun. del. A Paris chez Huquier. qu. Fol.
Die Platte existirt noch.
7) Unter dem Namen des Jean Aubert finden wir noch: Saint François de Borgia de la Compagnie de Jésus. Halbfig. Nach Ch. Natoire. Oben rund. Fol.
Dies Bl. beschreibt Brulliot im Katalog Aretin II unter Natoire.

Hierzu fügt endlich Le Blanc, Manuel:

8) S. François Xavier.
9) S. Ignatius de Loyola.
10) Jean François Regis.

Alle drei ebenfalls nach Natoire und ohne Zweifel von dem gleichen Format. Die Platten der vier Stücke existiren noch wie Le Blanc angibt. Ob indessen dieselben wirklich von dem Architekten Jean A. sind, kann ich nicht sagen.

Der Stich Jakob et Esau, nach Jeaurat, den Le Blanc unter unserm Jean aufführt, ist von Michel A.

Notizen von Kolloff.

W. Schmidt.

Aubert. Michel Aubert, franz. Stecher und Radirer, arbeitete zu Anfang des 18. Jahrh. in Paris, wo er 1757 starb. Er stach Porträts und Historien; seine Behandlung erinnert manchmal, aber von weitem, an G. Audran's Manier.

s. Heineken, Dict. — Huber und Rost, Handbuch etc. VIII. 102. — Le Blanc, Manuel.

1) Laban sucht seine Götzen. Nach E. Jeaurat. qu. Fol.
2) Jacob se prosterne aux pieds d'Esaü. Jakob versöhnt sich mit Esau. Nach Dems. qu. Fol.
3) Die Errichtung der ehernen Schlange. Nach Rubens. Verkleinerte Kopie nach dem Stiche von S. a Bolswert. 1725. qu. Fol.
Die Platte existirte noch 1856. Aus diesem Jahre findet man Abdrücke mit der Adr. von Lamoureux.
4) Erziehung der hl. Jungfrau. Nach Rubens. Verkleinerte Kopie nach dem Stiche von S. a Bolswert. Oben rund. Fol.
5) Die Beschneidung. Nach C. Ferri. 1724. Fol.
6) Rückkehr aus Aegypten. Nach Rubens. Verkleinerte kehrseitige Kopie nach dem Stiche von S. a Bolswert. Fol.
7) Die Kanaaniterin. Nach Matth. de la Platte-Montagne. 1729. Fol.
Die Platte ist noch vorhanden.
8) Ecce homo. Christus vor Pilatus. Nach Rubens. Verkleinerte kehrseitige Kopie nach dem Stiche von N. Lauwers. Oben rund. 1729. Fol.
9) Christus am Kreuze zwischen den beiden Schächern. Nach Rubens. Verkleinerte Kopie nach dem Stiche von S. a Bolswert. Oben rund. Fol.
10) Kreuzabnehmung. Nach Rubens. Verkleinerte Kopie nach dem Stiche von L. Vorsterman. Oben rund. Fol.
11) Maria mit dem Christuskinde, welches den hl. Georg streichelt. Nach Parmegianino. Für das Dresdener Galeriewerk. II. Nr. 4. gr. Fol.
12) Hl. Katharina. Nach Rubens. Verkleinerte Kopie nach dem Stiche von S. a Bolswert. Oben rund. Fol.

Nach Le Blanc sind die Platten von Nr. 5, 6, 8, 10, 12 noch vorhanden.

13) Hl. Franziskus. Nach G. Reni. Fol.
14) Hl. Karl Borromäus reicht den Pestkranken die Kommunion. Nach P. Mignard. 1726. Oben rund. Fol.
15) Hl. Paulus. Nach F. Boucher. 1726. Fol.
16) Hl. Philippus. Nach Dems. 1726. Fol.

Beide aus einer Folge von 15 oben abgerundeten Bll., welche die hl. Jungfrau, Christus und die Apostel vorstellen. Fol.

16a) Hl. Franz von Sales. Nach Greg. Huret. gr. Fol. (Heineken.)
17) Naissance de Vénus. Nach E. Jeaurat. qu. Fol.
18) Vénus et l'Amour. Nach F. Boucher. qu. Fol.
19) Mars et Vénus liés par l'amour. Nach P. Veronese. Fol.
20) Mars désarmé par Vénus. Nach Dems. Fol.

Zwei Bll. für das Cabinet Crozat. II. Fol.

21) La mort d'Adonis. Nach F. Boucher. qu. Fol.
22) Pan wird von Amor unterrichtet. Nach Annib. Carracci. Halbfig. Fol.
23) Fêtes au Dieu Pan. Nach A. Watteau. qu. Fol.
24) Das Kuppelgemälde des Salons de la Paix, des Vorzimmers der großen Spiegelhalle in Versailles. Nach Ch. Lebrun. Rund. Der Stich wurde von L. Cars beendigt. Platte für J. B. Massé, La Grande Galerie de Versailles. Paris 1752. No. 44. gr. Fol.

Die Platte ist in der Calcographie du Louvre noch vorhanden.

25) Sancho Pansa im Hofe der Herberge geprellt. Nach P. C. Tremollières. qu. Fol.
26) Louis, Dauphin von Frankreich, Vater Ludwig's XVI. † 1766. Nach M. Q. de La Tour. Fol. I. Vor aller Schrift.
27) Maria Josepha von Sachsen, Dauphine von Frankreich. Nach Dems.

Halbe Figuren in Ovalen. Seitenstücke. Fol. I. Vor der Unterschrift.

28) Ludwig XV., König von Frankreich zu Pferde. Nach Nic. Le Sueur. gr. Fol.
29) Ludwig XVI., als Dauphin, zu Pferde. Nach Dems. gr. Fol.
30) François Rivard, Professor der Philosophie zu Paris, in einem Lehnstuhl am Schreibtisch sitzend. Nach J. Valade. Fol.
31) C. F. O. Rozette de Brucourt. Brustbild von vorn. Oval. Nach P. Villebois. 12.
32) Prinz Karl Eduard Stuart, des Prätendenten ältester Sohn, halbe Figur, $^3/_4$ rechts. Oval. Nach M. Q. de La Tour. Fol.
33) Zweiundsechzig Porträts von Malern für den Abrégé de la Vie des plus fameux peintres, von Dezallier d'Argenville. Paris, 1745—1752. 3 Bde. 4.
34) Zweiundzwanzig Bildnisse berühmter Personen für L'Europe illustre (Sammlung Odieuvre). Paris 1755. 5 Bde. 4.
35—38) L'Econome, La Dévote, La Scavante, La Coquette. Folge von 4 Bll. Nach E. Jeaurat. Fol.
39) L'Indiscret. Der Flötenspieler zu Füssen der Spinnerin. Nach A. Watteau. qu. Fol.
40) Abbé en conqueste. Nach Seb. Leclerc.
41) Hermite en queste. Nach Dems. Seitenstücke. Fol.
42) L'Homme entre deux âges. Nach Seb. Leclerc.
43) L'Homme entre ses deux maitresses. Der Graukopf zwischen seinen Mätressen, wovon die eine ihm die weissen, die andere die schwarzen Haare ausrupft. Nach Dems. 1728. Seitenstücke. kl. Fol.
44) L'Amant complaisant. Nach J. Courtin.
45) L'Amant magnifique. Nach Dems. Seitenstücke. Fol.
46) Les Jeux naifs. Nach J. Courtin.
47) La Belle Danseuse. Nach Dems. Seitenstücke Fol.
48) Rendez-vous de chasse. Nach A. Watteau.
49) Promenade sur les remparts. Nach Dems. Seitenstücke. gr. qu. Fol.
50) La Déesse Thvo Chvu dans l'isle d'Heinane. Nach A. Watteau. qu. Fol.
51) Idole de la Déesse Ki Máo Sáo. Nach Dems. Seitenstücke. qu. Fol.
52) Habillements des habitants de la Province de Houkouan à la Chine. Nach A. Watteau.
53) Habillements de ceux du Soutchovene à la Chine. Nach Dems. Seitenstücke. qu. Fol.
54) Femme chinoise de Kouei-Tchéou. Nach A. Watteau. Fol.
55) Viosseu ou Musicien chinosis. Nach Dems. Seitenstücke. Fol.
56) La Polonaise. Nach A. Watteau. Fol.
57) 5 Vignetten nach J. B. Oudry für die Fables choisies de par J. Lafontaine. Paris 1755—1759. 4 Bde. Fol.
58) Platten für die Histoire générale des Voyages, vom Abbé Prévost. Paris 1746—89. 20 Bde. 4.
59) 14 Bll. in: Jean Josephe Sue, Elémens d'anatomie à l'usage des peintres, des sculpteurs et des amateurs. Paris 1788 gr. 4. Nach Zeichnungen von Tharsis.

E. Kolloff.

Aubert. André Aubert, französischer Architekt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., war ohne Zweifel mit dem Akademiker Jean Aubert verwandt. Er erbaute 28 Häuser oder Paläste in den Strassen Thiroux, Caumartin, Boudereau und Neuve des Mathurin, die damals noch unbewohnt waren. Mit dem Generaleinnehmer (Fermier général) Delahaye hatte er einen darauf bezüglichen Vertrag abgeschlossen. Ihre Unternehmung wurde durch Patentbrief vom 3. Juli 1779 behördlich genehmigt; die Strasse Caumartin wurde im April des folgenden Jahres eröffnet. In der Strasse Boudereau hatte er das Palais d'Imécourt, an der Ecke der Strasse Caumartin und des Boulevard aber ein sonderbares Haus erbaut, wovon Thiéry die Beschreibung gibt.

s. Thiéry, Guide des étrangers à Paris. I. 136. 137. — Lazare, Diction. des rues de Paris, unter Boudereau und Caumartin.

J. J. Guiffrey.

Aubert. Louis Aubert, Genremaler, arbeitete um 1778 zu Paris. Heineken nennt ihn den Sohn eines »Musicien, Violon de l'Opéra«. Dies könnte der Balletmusikkomponist Jacques Aubert sein, welcher zu Paris 1753 starb.

Nach ihm gestochen:

1) Le billet doux. Gest. von C. Duflos. Fol.
2) La revendeuse à la toilette. Gest. von Dems. Fol.

3) Le Dessin. Der Meister selbst in ganzer Figur sitzend, mit Zeichenmappe. Gest. von Dems. Fol.
4) La Peinture. Gest. von Dems. Fol. (Heineken.)
5) Le Vieillard. Nach einer Zeichnung. F. Basan Sculp. Fol.
6) La Vieille. Nach einer Zeichnung. F. Basan Sculp. Fol. Gegenstück.
7) Le Peintre. F. Basan Exc. gr. 4.
8) Der erste Mai. May-Day, or Spring. Gest. zu London von H. Roberts. (Heineken.)
9) Ce n'est pas cela. Gravé par Angelique Papavoine. (Heineken.)

W. Schmidt.

Aubert. Aubert, nennt Füssli (Künstlerlexikon I) ohne Vornamen einen Schmelzmaler in Paris um 1760. Basan, Lorraine u. s. w. hätten nach ihm gestochen. Da nun Basan nach Louis Aubert gestochen hat, so bezieht sich Füssli's letztere Angabe offenbar auf diesen. Sein »Schmelzmaler« Aubert aber wird mit dem Folgenden Eine Person sein.

W. Schmidt.

Aubert. Aubert, Blumenmaler, arbeitete zwischen 1753 und 1800 in der Porzellanfabrik zu Sèvres. Er zeichnete mit dem nebenstehenden Monogramm.



s. W. Chaffers, Marks and Monograms. 3. Aufl. p. 454.

Ilg.

Aubert. Charles Aubert, Architekt zu Paris am Ende des 18. Jahrh., erbaute das Haus Varin im Quartier der elisäischen Felder. Es findet sich in Abbildung in:

J. Ch. Krafft et A. N. Ransonette, Plans, Coupes et élévations des plus belles maisons et hôtels construits à Paris. Cah. X. Paris 1801—1802. Fol.

s. Füssli, Neue Zusätze.

W. Schmidt.

Aubert. Aubert, Architekt zu Paris um 1788, ob mit André oder Charles identisch?

Nach ihm gestochen:

Folge von eisernen Treppengeländern. Cahiers de Rampes dans le nouveau goût. Morien und Chapuy sc. 1788. Fol.

**

Aubert. A. Aubert, Kupferstecher zu Paris im Anfange des 19. Jahrh., Schüler von A. Tardieu, war taubstumm und zeichnete in Folge dessen gewöhnlich Aubert Sourd-muet Sculp^{t}. Nach Füssli (Neue Zusätze) stach er das Bildniss des Abbé de L'Epée (No. 3) im J. 1823.

1) Fed. Baroccio, Brustb., 3/4 links. Oval. Nach Baroccio selbst. Fol. Für: Wicar, Galerie de Florence.
2) Mlle. Duchésnois, Actrice du Theâtre-Français, als Diana, halbe Fig., stehend, 3/4 links. Oval. Nach J. F. Hollier. Fol.
3) L'abbé de l'Epée, halbe Fig., sitzend, 3/4 rechts. Nach Langlois. Fol.
4) L'abbé Sicard, Kniestück, im Lehnsessel, 3/4 links. Nach Dems. Fol.
5) F. J. Talma, Brustb., 3/4 rechts. Oval. Nach J. F. Hollier. Fol.
6) Allegorie auf Napoleon I. In einem Lorbeer- und Sternenkranz, inmitten einer strahlenden Sonne der Kopf des Kaisers, von Alex. Tardieu gez. und gest. Oben Krone und Wappen des Kaisers, unten ein bienengestickter und von 2 Adlern getragener Vorhang, mit der Aufschrift: Napoléon le Grand. Nach Dubos. Bez.: Aubert Sourd Muet Sculp^{t}. Elève de M^{r}. Tardieu. gr. Fol.

   I. Vor der Schrift.
7) Personnage héroique inconnu (griechischer Heros). Nach der Antike. Gez. von Granger. Fol. Für das Musée français. IV. Theil.

E. Kolloff.

Aubert. Augustin Raymond Aubert, Maler, geb. zu Marseille 23. Jan. 1781, lernte zuerst unter Guenin, dann begab er sich 1802 nach Paris, wo er in der Werkstätte J. F. P. Peyron's eintrat. Zwei Jahre später kehrte er nach seiner Vaterstadt zurück. Im J. 1810 wurde er zum Direktor der Zeichenschule und des Museums von Marseille ernannt. Im J. 1845 zog er sich von den Geschäften zurück und begab sich auf sein Landgut bei Marseille, wo er den 5. Nov. 1857 starb.

A. nimmt in der Kunstgeschichte seiner Provinz einen nicht unbedeutenden Platz ein; sein Einfluss war beträchtlich, und er hat eine sehr große Anzahl Schüler, worunter viele namhafte, gebildet. Wir nennen von ihnen: Papety, J. Beaume, J. B^{te}. Bertrand, F. Reymond, A. Nancy, F. Simon, Lagier, B. B. Blanc, D. A. Nègre, F. Barry, Magaud, Estachon, Bouquet, Billet, Olivier, Pélicot, A. und J. Lamy u. a. m. Der Künstler selbst hat sich in verschiedenen Gattungen mit Glück bewegt; er malte Historie, Bildnisse und Landschaften. In den J. 1817, 1819, 1822, 1824, 1827, 1836 und 1845 waren Werke von ihm in den Pariser Ausstellungen. Eine in Lille ausgestellte Landschaft trug ihm eine Medaille ein. Auch die schönsten Punkte der Umgegend von Marseille hat er in Landschaften behandelt. Sein Name kommt übrigens schon im Verzeichniss der Ausstellung zu Marseille vom J. VIII (1801) vor.

Die Anzahl seiner Bilder ist beträchtlich. Wir zählen im Folgenden diejenigen auf, die sich in den öffentlichen Gebäuden von Marseille finden. Im Museum: das Opfer Noah's beim Verlassen der Arche (1817). In der Eglise de la Trinité, à la Palud: die hl. Dreifaltigkeit (1822). In der Kirche Notre-Dame du Mont: Besuch der hl. Jungfrau bei der hl. Elisabeth (1822). In der Kirche Saint-Charles: die Verklärung Christi (1838). — In der Kirche von Ussel (Departement Corrèze): der englische Gruss (1827), welcher vom Minister des Innern bestellt worden war. — In der Kirche St. Paul zu Beaucaire a. d. Rhône: das Martyrium des hl. Paulus (1836).

s. Gabet, Dict. 1831. — Parrocel, Annales de la Peinture. Marseille 1862. p. 432. — Bellier, Dict. — Notice des tableaux et monuments

antiques etc. du Musée de Marseille. 1840. p. 27.

Alex. Pinchart.

Aubert. Pierre Eugène Aubert, Kupferstecher, geb. zu Paris 1789, † daselbst 1847, Schüler von Scheuder, arbeitete hauptsächlich für Verleger von Werken mit Kupfertafeln.

1) Vue prise à Samboagan, île de Mindanao (Océanie). Waldansicht bei Samboagan, auf der Insel Mindanao (Australien). Nach E. Goupil. 1842. Fol. Max. Hauptbl. des Künstlers.
   I. Vor der Schrift.
2) Ansicht der Stadt und des Schlosses Heidelberg vor seiner Zerstörung im J. 1620. Nach einem Stiche von Hollar. gr. qu. Fol.
3) Die Ruinen des Adolfs- und Ruprechtsbaues auf dem Heidelberger Schlosse. Nach Ch. de Graimberg. 1816. qu. 4.
4) Vue du Château de Frédéric II, dit Castel Monte (Apulien). Nach V. Battard. Fol.
5) Der barmherzige Samariter, Landschaft. Nach Cabat. Fol.
6) Bll. für: Description de l'Egypte. Paris 1809—1813. Fol.
7) Italienische Ansichten für: Souvenirs du Golfe de Naples, von Turpin de Crissé. Paris 1828 Fol.
8) Ansichten aus Spanien für: Mémoires du Maréchal Suchet sur ses campagnes en Espagne de 1808 à 1814. Paris 1834. 8.
9) 8 Bll.: Huit Portraits de femmes, dites les modèles de Raphael. Gest. nach Desnoyers' Zeichnungen von A. Godefroy und Aubert nach Freskobildern in der früheren Villa Rafaele etc. In: Desnoyers', Recueil d'estampes gravées d'après les peintures antiques, italiennes etc. Paris 1821. De l'imprimerie de F. Didot. Fol.
10) Ulysse abordant à l'île des Phéaciens. Ulysses und Nausikaa. P. P. Rubens p. Aubert père sculpt. qu. Fol. Für die von Gavard herausgegebene Galerie Aguado Paris 1837. Fol.
   I. Vor der Schrift.
11) Vue prise dans l'Andalousie. Romantische Landschaft. Francisquito p. 1837. Fol. Ebenda.
   I. Vor der Schrift.
12) Landschaft nach J. Ruisdael. Für: Galleria di Torino, von R. d'Azeglio. 1836—1841. Fol.
13) Bll. für: Galeries historiques de Versailles, herausg. von Gavard. Paris 1838 u. ff. Fol.
14) Das Aostathal. Mit 33 Stahlstichen und 137 Holzschnitten im Text. Leipzig.
15) »St. Hélène«. Napoleon I. steht in seiner Generals-Uniform, der Hut liegt auf der Erde, auf einen Felsblock am Rande des Meeres, links hinten, Landschaft. »Desiné et gravé, par E. Aubert père — Decembre 1840.« Ohne Maler. qu. Fol. in die Höhe. (*Gruner.*)

s. Bellier, Dict.

Ernest-Jean Aubert, lebender franz. Kupferstecher, Lithograph und Maler, Sohn des Vorhergehenden, geb. zu Paris 11. Mai 1824, lernte das Malen bei Paul Delaroche und das Kupferstechen bei A. Martinet. Nachdem er in diesem letzteren Kunstfach 1844 den großen Preis erworben und dasselbe etliche Jahre ernstlich betrieben hatte, wandte er sich zur Lithographie (1853), und trat 1859 als Maler auf mit einem Bilde, das ihm viele Freunde gewann. Es führte den Titel »Rêverie«, und hatte zum Gegenstande eine junge Blondine am Meeresstrande. Für die Motive der Bewegung und Bekleidung hatten zwei antike Gewandstatuen im Louvre, eine Urania und eine Polyhymnia, die Muster abgegeben, und dem Ausdruck des feinen Kopfes waren ein Paar Tropfen moderner Sentimentalität beigemischt, so wie sie in Frankreich immer wirken. Das Ganze war einfach, von lieblichem Anblick und gefälligem Kolorit. Seitdem beharrte der Maler bei dieser Richtung des modern Antikischen, wobei er sich jedoch in den Grenzen des vernünftigen Maßes und an leidliche Vorbilder hält (Confidence im Salon von 1861; Jeunesse: Ein junger Hellene riecht an dem Blumenstrauss, den seine Gefährtin am Busen trägt, im Salon von 1865, u. s. f.).

a) Von ihm gestochen:

1) Prinzessin Mathilde Bonaparte, Fürstin Demidoff, ganze Fig. Nach E. Giraud. 1853. Fol. Nachahmung von Pastellmanier.
2) Männliche akademische Figur. Premier grand prix remportéen 1844. Grabstichel. Fol.
3) Eine ziemliche Anzahl Bll. für: Gavard, Galeries historiques de Versailles. Fol.
4) Dante. Brustb. nach Links. Aus der Disputa nach Raphael. gr. Fol.
   I. Vor aller Schrift.
5) Stiche von ihm in: Oeuvres complètes de P. J. de Béranger. Paris 1846 gr. 8.

b) Von ihm lithographirt:

1) Le Calvaire. Nach Jobbé Duval. 1858. qu. Fol.
2) Venus auf einem Ziegenbock. Nach Gleyre. Rundes Bl. mit der Unterschrift: VENVS | 'ΑΣΕΛΓΗΣ. 1856. qu. Fol.
3) Raphael. Nach Raphael. Lithogr. in Florenz. Fol.
4) Dante. Nach Dems. Lithogr. in Rom. Fol.
5) Le Dompteur d'amours. Nach J. L. Hamon. Fol.
6) Comédie humaine (Marionettentheater). Nach Dems. qu. Fol. max.
7) Tragédie. Nach E. Froment. } Gegenstücke.
8) Comédie. Nach Dems. } Gegenstücke.
   in Röthelzeichnungsmanier. Auf Tonpapier. Achtecke. qu. Fol.
9) Orphelins. Nach Hamon. 1855. qu. Fol.
10) La Saison des papillons. Nach Dems. 1855. qu. Fol.
11) La Boutique à quatre sous. Nach Dems. Fol.
12) Palestrina (in Gesellschaft von zwei Damen und zwei Herren musicirend). Nach Ferd. Heilbuth. 1857. gr. qu. Fol.
13) Rendez-vous de chasse. Nach Rosa Bonheur. 1865. gr. qu. Fol.
14) La Moisson. Nach Alf. van Muyden. gr. qu. Fol.
15) M[gr]. Réné Nicolas Sergent, Bischof von Quimper. Nach A. Goy. 1855. Fol.
16) Chien d'arrêt (Kopf eines Jagdhundes). Nach Rosa Bonheur. No. 1. Fol.
17) Veau des Pyrénées (Kalbskopf). Nach Rosa Bonheur. No. 3. qu. Fol.

c) Nach ihm gestochen und photographirt:

1) La Rêverie. Gest. von Thibault. 1859. gr. Fol. Photogr. in Goupil's Galerie photographique n. 691. Fol.
2) Confidence. 1861. In Goupil's Gal. photogr. n. 105. Fol.
3) Le Lac. Ebenda. n. 520. qu. Fol.
4) Jeunesse. 1865. Ebenda. n. 374. Fol.
5) Jeunes Filles d'Atina. Ebenda. n. 695. Fol.
6) Le Fil rompu. 1872. In der Photographiensammlung: Le Salon de Goupil. 1872. No. 4. Fol.

E. Kolloff.

Aubertier. Alcide Francisque Aubertier, Maler, geb. zu Lyon, 1. Jan. 1827, Schüler von Lepage und Tissot. Das Verzeichniss seiner in den Pariser Salons von 1865—68 ausgestellten Werke gibt Bellier (Dictionnaire).

Nach ihm lithographirt:

1—4) Die Jahreszeiten (im Stile Louis XV.). 4 Bll. Von Gilbert. Paris, Dusacq & Co. gr. Fol. Auch kolorirt.

W. Schmidt.

Aubertin. François Aubertin, Kupferstecher in Aquatintamanier, geb. 6. Juli 1773 zu Metz, ergriff zuerst den Militärstand und trat, 18 Jahre alt, in ein Bataillon von Freiwilligen des Moseldepartements bei der Ardennen-Armee unter dem General Marceau, der ihn als Zeichner bei dem Generalstab anstellte und später zur Rheinarmee mitnahm. Bei der Niederlage der Franzosen von Mainz, 1795, wurde er gefangen genommen und nach Dresden geführt, wo er bei einem Kupferdrucker arbeitete und die Schwierigkeiten des Drucks der Schabkunstblätter ihn auf den Gedanken brachten, anstatt des bisher angewandten Verfahrens das Kolophonium zu gebrauchen, vermittelst dessen er ein feines Korn wie bei Tuschzeichnungen erhielt. Diese Verbesserung des Mezzo tinto, die man seitdem Aqua tinta genannt, verschaffte ihm viele Bestellungen von Verlegern in Dresden und Berlin. Als der Frieden von Lunéville 1801 seiner Kriegsgefangenschaft ein Ende machte, begab er sich von Berlin, wo er zuletzt seinen Wohnsitz hatte, nach Paris, machte aber daselbst kein besonderes Glück. Bei der Restauration beauftragte ihn die Herzogin von Berry das Porträt Ludwig's XVIII. nach Gérard zu stechen. Trotz des ansehnlichen Vorschusses, den er auf diese Arbeit empfangen, verkaufte er schmählicherweise die fertige Platte einem Pariser Kupferstichhändler, und flüchtete sich zu einem Gönner in der Umgegend von Metz und später nach den Niederlanden. Hier verweilte er zuerst in Brüssel, sodann in Gent, wo er in der Nacht vom 26—27. Aug. 1821 seinem kümmerlichen Leben durch Selbstmord ein Ende machte.

Von ihm gestochen:

1) Combat sur la rade des sables d'Olonne, le 24 Février 1809. Nach L. Ph. Crépin. qu. Fol.
1 a) Passage du Grand St. Bernard par l'Armée française sous les ordres de Bonaparte. Gautier del. gr. qu. Fol. Auch in Farben.
2) Prise de la frégate anglaise la Minerve. Nach Fréret. qu. Fol.
3) Barbier Walbonne, Maler als Husar, halbe Figur, sitzend und aus einer großen Meerschaumpfeife rauchend. Nach Isabey dem Aelteren. kl. Fol. Ohne alle Schrift.
4) Mlle. Hullin, als Amor. kl. Fol.
5) Isabey der Aeltere, franz. Maler, mit seiner Familie. Nach einer Zeichnung dieses Malers. qu. Fol. max. Hauptbl. des Kupferstechers, bekannt unter dem Titel »La Barque d'Isabey«.
   I. Nur mit den Künstlernamen.
6) Ludwig XVIII., König von Frankreich. Nach F. Gérard. 1814. Fol.
7) Prinz von Méan, Erzbischof von Mecheln. Nach J. J. Vervloet. 1820. Fol.
8) Le Coup de Vent, weibliche Figur. Nach Dems. gr. Fol.
9) Marchande ambulante. } Nach W. Turner
10) Pêcheur au filet. } (Le Blanc).
11) Le Cheval au verd. Nach P. Potter. qu. Fol.
12) La Récureuse (Landschaft mit Vieh). Nach P. Potter. gr. qu. Fol.
13) Le Pâtre (der Stier im Haag). Publié 15. May 1803. Nach P. Potter. gr. qu. Fol.
14) Der Wasserfall. Nach N. Berghem unter Leitung von Freidhof gest. Das Gemälde in der Gallerie des Freiherrn von Brabeck zu Söder. gr. qu. Fol.
15) Der Morgen. Nach J. H. Roos. 1801.
16) Der Abend. Nach C. W. E. Dietrich. Landschaft mit durch den Bach gehender Heerde. Seitenstücke. qu. Fol.
17) Winterlandschaft. Nach C. Vanloo. 1805. qu. Fol.
18) Winterlandschaft mit Reiter und Ruine. Nach Dems. 1806. qu. Fol.
19) Winterlandschaft. Nach Dems. 1807. qu. Fol.
20) Landschaft mit Mondscheinbeleuchtung. Nach Dems. 1805. qu. Fol.
21) Maison russe (Winterlandschaft). Nach eigner Zeichnung. gr. qu. Fol.
22) Environs du Havre, in Mondscheinbeleuchtung. Nach A. N. Noël.
23) Port de Fécamp. Nach Dems. Seitenstücke. gr. qu. Fol.
24) Die Esplanade von Leipzig. Nach G. Fr. Thormeyer. 1800. qu. Fol.
25—26) Ire. Vue de Pillnitz und IIe. Vue de Pillnitz. 2 Bll. Nach G. Fr. Thormeyer. qu. Fol.
27) Das Grabmal des Dichters Th. Körner bei Wöbbelin. Nach Dems. qu. Fol.
28) Mausolée de Mucdoom à Moncah. Nach Daniell. qu. Fol.
29) Porte du tombeau de l'empereur Akbar. Nach Dems. qu. Fol.
30) Porte orientale de la Summa Musjid à Delhi. Nach Dems. qu. Fol.
31) Partie du palais fortifié d'Allahabad. Nach Dems. qu. Fol.
32) Die Kirche Saint-Nicolas in Gent. Nach J. B. de Noter. 1820. Fol.
33) Der Kirchenbrand in Ath. Nach Ducorron. 1817. Fol.
34) Die Dekoration vor der Fassade der Militärschule an der Seite des Marsfeldes in Paris, errichtet bei Gelegenheit der Vertheilung der Ad-

ler an die Deputationen aller Waffengattungen der französischen Armee. XIV. Frimaire an XIII = 5 Décembre 1804. Nach Lecoeur. qu. Fol.

35) Vues du Muséum d'Histoire naturelle à Paris. Nach Huet le fils. 8 Bll. qu. Fol. (Le Blanc).

36) Das Genter Universitätswappen. 1820. Fol.

37) 44 Platten für: Collection de nouveaux bâtiments pour la décoration des grands jardins et des campagnes. Nach Zeichnungen von Schäffer. Leipzig, 1802. Fol.

38) Platten für: Description d'un pavé en mosaïque découvert dans l'ancien ville d'Italica von A. de Laborde. Paris 1802. Fol.

39) Platten für: Choix des monuments, édifices et maisons les plus remarquables du Royaume des Pays-Bas, von P. Goetghebuer. Gent 1817. Fol.

40) Platten für: Ursula, princesse britannique, vom Baron von Keverberg. Gent 1818. Fol.

41) Platten für: Annales Belgiques des sciences, des lettres et des arts. Gent 1818. I und II. 4.

42—45) Platten für die bei Busscher in Gent 1820—1821 erschienenen Werke:

Délassements de l'enfance, von P. Blanchard. 2 Bde.

Le Robinson suisse, von Viss. 2 Bde.

Le Nouveau Robinson de Campe.

s. Meusel, Teutsches Künstlerlexikon. II. Aufl. 1808. — Annales de la Société royale des Beaux-Arts et de Littérature de Gand. 1853. — Le Blanc, Manuel.

Notizen von Alex. Pinchart.

E. Kolloff.

Aubigny, s. Daubigny.

Aubin, s. Saint-Aubin.

Aubin. Etienne Gustave Aubin, Maler, insbesondere Pastellmaler, geb. zu Paris am 20. Juli 1821. Nachdem er einige Jahre bei Léon Cogniet studirt hatte, verlegte er 1848 seinen Wohnsitz nach Brüssel. Auf einer Reise nach Paris befiel ihn die Cholera, und er starb daselbst am 17. Okt. 1865.

A. befasste sich wenig mit Oelmalerei; doch stellte er 1847 in Paris sein Selbstbildniss aus, so wie ein Gemälde, Rubens bei David Teniers, 1854 in Antwerpen und 1855 in Paris. Dagegen verstand er sich vortrefflich auf Pastellbildnisse, deren er eine Menge gemalt hat. Man sah derartige Werke von ihm zu Paris in den J. 1855, 57, 59, 65; zu Brüssel 1851, 54, 57, 66; zu Antwerpen 1849, 55, etc. Er porträtirte viele berühmte Persönlichkeiten, unter anderen den Marschall Magnan (1857). Im J. 1851 war von ihm in Paris ausnahmsweise ein »Interieur«, ebenfalls in Pastell, ausgestellt. In demselben Jahre erhielt er im Salon von Brüssel die goldene Medaille.

s. Bellier, Dict.

Alex. Pinchart.

Aublinger. Berthold Aublinger, Kanonikus, zu St. Andreas in Freising, verfertigte (perfecit laut Inschrift) 1323 das Chorgestühl für seine Stiftskirche, welches jetzt zum Theil im dortigen Diözesan-Museum aufgestellt ist. Dasselbe war sehr einfach und nur an den Wangen mit Eichenlaub und Weinranken verziert. Jeder Sitz war nischenförmig gestellt und oben mit einem gutgezeichneten, aber nicht profilirten kleeblattförmig gebrochenen Rundbogen gekrönt, so dass diese Kleebögen in fortlaufender Reihe einen Fries bildeten, über dem auf einem Bande in vertieften gefälligen Majuskeln die Inschrift

CANTENT IN CHORO SICUT ASELLUS IN FORO.
HIC LOCUS EST HORUM QUI CANTANT, NON ALIORUM.

zu lesen war, welche von der humoristischen Ader des kunstfertigen Stiftsherrn Zeugniss ablegt.

s. Mittheilungen der k. k. Centralcommission. 1861. p. 106. 1863, p. 222 und Fig. 10. 11.

H. Otte.

Aubois. Auguste Aubois, französischer Maler, geb. 1795, † 1831. Er war ein Schüler von Gros und stellte historische und religiöse Bilder in den Pariser Salons von 1822 bis 1831 aus. Für die Kirche St. Germain l'Auxerrois zu Paris fertigte er zwei Altargemälde.

s. Gabet, Dict. — Guyot, Annuaire des Beaux-Arts. 1832.

**

Aubourg. Aubourg, französischer Radirer, Dilettant, arbeitete im Beginne des 19. Jahrh.

Ansicht ägyptischer Monumente und Alterthümer. Anonymes Bl. H. 221 mill., br. 152.

s. Catalogue Denon. No. 575. — Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Aubrey. C. E. Aubrey, englischer Maler um 1841. Er lieferte Zeichnungen zu:

Ancient spanish Ballads, historical and romantic. Translated with notes, by J. G. Lockhart, with numerous illustrations from drawings by William Allan, R. A.; David Roberts, R. A.; Henry Warren, C. E. Aubrey, and William Harvey. The borders and ornamental Vignettes by Owen Jones, architect. London 1856. 4. (frühere Aufl. 1846, spätere 1859).

s. Universal Catalogue of Books on Art. II. unter Lockhart. — Grässe, Trésor des livres rares, desgl.

W. Schmidt.

Aubri, s. Aubry.

Aubrier. Aubrier, französischer Kupferstecher im 18. Jahrh.? Sein Name steht auf folgendem Bl.:

Cesar Borgia. natürl. Sohn des Papstes Alexander VI. W. p. kl. 4.

s. Heineken, Dict.

W. Schmidt.

Aubriet. Claude Aubriet, Miniaturmaler, namentlich von naturgeschichtlichen Gegenständen, geb. zu Châlons sur-Marne. Als sein Geburtsjahr nimmt man 1651 an; in dem von Jal aufgefundenen Todtenakte des Künstlers († 3. Dez. 1742 zu Paris) dagegen heisst es, er sei ungefähr 77 Jahre alt gewesen. Demnach dürfte

seine Geburt vielmehr um 1665 zu setzen sein. Er war der Schüler Jean Joubert's und ersetzte diesen, laut Verfügung vom 23. Jan. 1700, in seiner Stelle als Maler des k. Kabinets und Gartens. Noch im Almanach royal von 1742 erscheint er als Maler und Zeichner bei der Akademie der Wissenschaften unter dem Titel: Peintre du Roi, au Jardin du Roi. Er begleitete als Zeichner den berühmten Botaniker Tournefort auf der Reise nach der Levante (März 1700 — Juni 1702), nachdem er bereits früher für dessen Institutiones rei herbariae die Zeichnungen geliefert hatte. A. war für zahlreiche naturgeschichtliche Werke thätig und setzte die von Gaston von Orleans veranlassten, durch Nicolas Robert begonnenen Pflanzenzeichnungen auf Pergament fort, an denen auch Joubert und die Mad. Basseporte Theil haben. Diese befinden sich jetzt auf dem Kupferstichkabinet der Nationalbibliothek zu Paris, die noch ausserdem fünf Foliobände mit Zeichnungen von Muscheln nnd Fischen und zwei Folgen von Schmetterlingen, Vögeln und Fischen von ihm hat. Ebenso besitzt die Bibliothek zu Göttingen eine Menge Zeichnungen von seiner Hand. Wie sehr Aubriet bei den Naturkundigen geachtet war, geht daraus hervor, dass De Candolle eine Pflanze aus der Familie der Kruziferen »Aubrietia« nannte, und dass Bernard de Jussieu, Vorstand der medizinischen Fakultät zu Paris, seinem Leichenbegängniss in erster Reihe beiwohnte.

Nach ihm gestochen:

1) Bll. in: J. P. de Tournefort, Eléments de Botanique. 3 Voll. 451 Bll. Paris 1694. gr. 8. Im J. 1797 erschien eine neue Ausgabe.
2) —— Ders., Institutiones Rei Herbariae. 3 Voll. 476 Bll. Paris 1700. 4. Corollarium, Pl. 477—489. Paris 1703. 4.
3) —— Ders., Rélation d'un Voyage au Levant. 2 Voll. Paris 1717. 4. Erschien in verschiedenen Ausgaben und Uebersetzungen.
4) Seb. Vaillant, Botanicon Parisiense, ou Dénombrement des plantes qui se trouvent aux environs de Paris. Enrichi de plus de 300 figures, dessinées par Cl. Aubriet. 33 Tafeln. Leyde et Amsterdam 1727. Fol.
5) Plantarum americanarum fasciculi X., continentes plantas, quas olim Carolus Plumierius detexit eruitque, atque in Insulis Antillis ipse depinxit. Has primum in lucem edidit, descriptionibus et observationibus aeneisque tabulis illustravit J. Burmannus. 262 Bll. Amstelod. 1755—60. Fol. Diese Bll. sind übrigens bloß Kopien Aubriet's nach Plumier.
6) Carolus Ludov. L'Héritier de Brutelle, Stirpes novae aut minus cognitae. 91 Bll. Paris 1784. Fol.
7) René Louiche Desfontaines, Choix des plantes du corollaire des instituts de Tournefort, publiées d'après son herbier et gravées sur les dessins originaux o'Aubriet. 70 kol. Taf. Paris 1808. 4.
8) Ferner Bll. in H. L. Duhamel du Monceau's Werken u. s. w.

s. Tournefort, Voyage au Levant. Lettre I. 3. und Institutiones rei herbariae. I. 50. — Füssli, Künstlerlexikon I. und Neue Zusätze. — A. Jal, Dict. — Bellier, Dict.

W. Schmidt.

Aubriot. Hugues oder Hugo Aubriot (Aubryot), geb. zu Dijon, bekleidete unter Karl V. (also im 14. Jahrh.) das Amt eines Oberintendanten der Finanzen und Prévôt von Paris. In der letztern Eigenschaft sorgte er für die Sicherheit der Stadt durch Bauten, bei denen er sich nicht auf die Stelle des Unternehmers beschränkt zu haben, sondern auch als Ingenieur und Architekt thätig gewesen zu sein scheint. Er führte mehrere öffentliche Gebäude auf und umgab die Stadt mit Mauern. Die Befestigung begann er beim Louvre und beim Thor St. Antoine, wo er in der Nähe einen eigenen Palast besass, verband die Cité mit beiden Ufern durch steinerne Brücken und sicherte das der Stadt gegenüberliegende Ufer durch ein Kastell (Châtelet du Petit Pont). Besonders aber machte er sich verdient durch die Anlage von unterirdischen Abzugsgräben. Dass er auch die Bastille gebaut habe, ist ein Irrthum, der auf einer Verwechselung derselben mit der Befestigung der weit davon gelegenen Porte St. Antoine beruht. Eine kühne Freisinnigkeit verwickelte A. in Streitigkeiten mit der Geistlichkeit und der Universität, und er wurde zu ewiger Haft verurtheilt. Der Aufstand der Maillotins gegen Karl VI. befreite ihn 1381 aus dem Gefängniss, das er selbst im Châtelet gebaut hatte. Die Aufrührer stellten ihn an ihre Spitze, er aber entwich noch in derselben Nacht aus Paris und starb in Zurückgezogenheit in Burgund.

s. Juvenal des Ursins, Histoire de Charles VI., par D. Godefroy, Paris 1653. p. 14. — L. Douet-d'Arcq, Choix de pièces inédites rel. au règne de Charles VI. I. 53. — Chronique du Religieux de St. Denys, par L. Bellaguet. II. 4, in den Docum. inéd. pour servir à l'histoire de France. I. 100. — Jaillot, Recherches sur Paris. XV. 26. — Nouv. Biographie générale. III. 583.

Fr. W. Unger.

Aubry. J. Aubry, Kupferstecher zu Strassburg um die Mitte des 17. Jahrh., gehört aller Wahrscheinlichkeit nach zu der Kupferstecherfamilie der Aubry. Wir finden seinen Namen auf folgendem Stiche:

Titelbl. zu: C. Suetonius Tranquillus etc. Strassburg 1647. J. Schef Inuenit. J. Aubrj sculpsit. 4.

Alex. Pinchart.

Aubry. Peter Aubry, deutscher Kupferstecher und Verleger, angeblich zu Oppenheim 1596 geboren, soll 1666 in Strassburg gestorben sein; doch findet sich sein Name als Verleger noch auf einem Bl. vom J. 1668. Künstler von geringem Verdienst, betrieb er in Strassburg ein ansehnliches Verlagsgeschäft, hauptsächlich mit Bildnissen namhafter Personen seiner Zeit, von welchen Heineken (Dict.) ein langes, aber sehr

unbrauchbares Verzeichniss aufgesetzt hat. Wir erwähnen nachfolgend keine Artikel aus P. Aubry's Verlag, sondern nur solche Bll, die von dem Künstler selbst herrühren; sie sind mit dem Grabstichel sehr mittelmässig ausgeführt, und mehr historisch als ästhetisch interessant. Es befinden sich darauf folgende Bezeichnungen: P. Aubry sc. — Peter Aubry. Ar. (Abkürzung von Argentorati oder Argentoratensis). — Petrus Aubry sculpsit Argent.

I. Bildnisse.

1) Friedrich, Markgraf von Baden, Brustb. 3/4 rechts. 4.
2) Wilhelm, Markgraf von Baden, Brustb. 3/4 rechts. 4.
3) Caspar Bauhin, Botaniker. Brustb. 3/4 rechts. Fol.
4) Hieronymus Bauhin, Arzt in Basel, Brustb. 3/4 rechts. CIↃIↃCLXVII. 4.
5) Matthias Bernegger, Prof. der Geschichte, Mathematik etc. in Strassburg. Brustb. 3/4 rechts. kl. Fol.
6) Gregor Biccius, Jurist, Brustb. 3/4 rechts. 4.
7) Joh. Conr. Dannhauer, Theolog, Brustb. 3/4 links. MDCLII. 4.
8) Paul Ferri, evangelischer Prediger in Metz, halbe Figur, stehend MDCXXXIIX. Fol.
9) Joh. Freinsheim, Professor in Heidelberg, Brustb. 3/4 links. 4.
10) Andreas Frommen, Theolog, Brustb. 3/4 links. 1665. 4.
11) Wilhelm Egon, Landgraf von Fürstenberg, Brustb. 3/4 rechts. 1677. 4.
12) Gangolph, Bischof von Laval, Brustb. 3/4 rechts. MDCLXI. 8.
13) Joh. Andr. Knoderer, Strassburger Pfarrer, Brustb. 3/4 rechts. 4.
14) Elias Kolb, Prediger, Brustb. 3/4 rechts. 4.
15) Eberhardt Kolb, Prediger am Strassburger Münster, Brustb. 3/4 rechts. 4.
16) Johann Küffer, Arzt in Strassburg, Brustb. 3/4 rechts. CIↃIↃCXLX. Fol. Hauptbl.
   I. In bloßem Kopfe.
   II. Mit einem schwarzen Sammetkäppchen auf dem Kopfe.
17) Michel Maurer, Brustb. 3/4 links. 1618. Oval. 8.
18) Ferdinand Karl, Erzherzog von Oestreich, Brustb. Profil rechts. Fol.
19) Thomas Plater, Arzt in Basel, Brustb. 3/4 links. MDCXXVIII. 4.
20) Joh. Bapt. III., Marquis von Pompey, Brustb. 3/4 links. 1663. Fol.
21) J. J. Graf von Rappolstein, Kniestück, 3/4 rechts. Fol.
22) Anna Claudina, Gräfin von Rappolstein, Kniestück. 3/4 links. Fol.
23) Joh. Rebhan, Jurist in Strassburg, Brustb. 3/4 rechts. 1664. kl. Fol.
24) Nic. Rebhan, evangelischer Prediger, Brustb. 3/4 rechts. Nach A. Erich. 4.
25) Joh. Rud. Salzmann, Arzt in Strassburg, Brustb. 3/4 rechts. Fol.
26) Samuel Schallesius, evangelischer Prediger. Brustb. 3/4 rechts. 1638. 4.
27) Seb. Schertlin, Feldhauptmann, Brustb. 3/4 links. 4.
28) Joh. Christoph Schilling, Strassburger Pfarrer, Brustb. 3/4 rechts. Oval. 4.
29) Johannes Schmidt, Theolog und Professor in Strassburg. Brustb. 3/4 rechts. 4.
30) —— Ders., im Alter von 47 Jahren, Brustb. 3/4 rechts. Nach S. Stoskopff. 1641. Fol.
31) Joh. Franz, Freiherr von Schönau, Bischof von Basel, Brustb. 3/4 rechts. 4.
32) Bernhardus Verzascha, Arzt in Basel, Brustb. 3/4 rechts. Nach R. Werenfels. M. DC. LXII. 8.
33) Michel Virdung, Altdorfer Universitätslehrer, Brustb. 3/4 rechts. 1637. 4.

II. Verschiedene Darstellungen.

34) Göttlicher Traum, welchen der gottselige Churfürst Friedrich zu Sachsen, der Weise genannt, vor 130 Jahren, nemblich die Nacht vor Aller Heyligen Abendt 1517 zu Schwelnitz dreymal nach einander gehabt. . . . Strassburg zu finden bei Peter Aubry. Im J. 1668. gr. Fol. Merkwürdiges satirisch-historisches Bl., ein Gemisch von Allegorie, Karrikatur, Bildnissen, Bibelsprüchen u. s. w., mit 4 Spalten Text in Versen.
35) Unser liebe Fraw in Dusenbach bey Rappolschweyr im Elsass (ehemaliger Wallfahrtsort). 1667. qu. Fol. Gegenwärtig sehr gesuchtes Bl., aber selten.
36) Strassburgisches Trachtenbuch. 39 Bll. von verschiedener Größe. (fec. et) exc. 1668. kl. 8.
37) Titelbl. für: Anthologia Sive Florilegium Josephi Langii Caesaremontani Argentorati, Anno CIↃIↃCLXII. 8. Um den Titel herum, zehn Brustb., 5 christliche Kirchenväter und 5 heidnische Dichter und Schriftsteller.

s. auch Bd. II. p. 248 unter: Arhardt 2) 3).

E. Kolloff.

Als von P. Aubry gestochen finden sich noch folgende Bll. angeführt, doch ist möglich, dass manche davon nur in seinem Verlage erschienen sind:

1) Bernard, Herzog von Sachsen-Weimar zu Pferd. Fol.
2) C. Columbus. F. Bouneville del. Mit Fasc. 8.
3) Galileo Galilei. 8.
4) Georg Gumpelzheimer, Stadtkonsulent in Regensburg (1596—1643). Oval. 8.
6) Kaspar Hoffmann, Med (1572—1648). Aet. 60. Hüftb. 4.
   II. Mit angedruckter Versplatte.
6) Maria Louise (Gonzaga), Gem. Wladislaus IV., und Johann Casimir von Polen. 8.
7) Sir Thom. More. Oval. 4.
8) Joh. Wolfg. Schiltl. Senator in Regensburg (1614—1658). Oval. 8.
9) Wolfg. Math. Schmoll, Theolog in Regensburg (1638—1666). Halbfig. Oval. 4.
10) Joh. Sturm, Med. (1507—98). Halbfig. 8.
11) Eberh. Weiper, Prof. in Strassburg. Aet. 62. an. 1652. 8.
12) —— Ders., Gürtelb. an. 1641. 8.
13) Mädchen mit einer Mausefalle und Jüngling mit einer Kerze. Halbfig. P. Aubry fecit (?) kl. qu. Fol.

W. Engelmann.

Abraham Aubry, deutscher Kupferstecher und Kupferstichverleger, ein jüngerer Bruder und Schüler des Vorhergehenden, wie dieser aus

Oppenheim gebürtig und von eben so mittelmäßigem Talent, übte seine Kunst in verschiedenen Städten; er verweilte anfangs in Strassburg und arbeitete hier 1650 für den Verlag seines Bruders; arbeitete auch für den Kunsthändler Paul Fürst in Nürnberg, war um 1653 in Frankfurt am Main ansässig und hatte daselbst eine Kupferstichhandlung in der »Mainzergassen«; von da scheint er nach Köln gegangen zu sein, wo ihn der Verleger und Kupferstecher Gerhard Altzenbach beschäftigte, und lebte noch, wie Füssli angibt, im J. 1682. Man hat von ihm verschiedene Prospekte und fliegende Blätter, d. h. Bilderbogen mit Abbildungen von merkwürdigen alten und neuen Begebenheiten, nebst erläuterndem Text, welche die heutigen Sammler und Liebhaber von speziellen Kuriositäten schätzen und eifrig aufsuchen, jedoch eben nicht häufig mehr finden. Wo A. Aubry seinen Vornamen nicht ganz ausschrieb oder nur durch ein A andeutete, pflegte er dieses mit dem A des Hauptnamens auf folgende Art zu verbinden:

Aubrÿ Fecit.

1) Die Sieben Tugend. Inventiret durch Abraham Bosse. Folge von 8 Blättchen, einschliesslich des architektonisch verzierten Titelblatts. 12.
2) Die zwölf Monate des Jahres. Nach J. von Sandrart. Der Mai ist von Fr. Brun gestochen. Auf dem ersten Bl. liest man: »Newer und alter Schreib-Kalender auff dass Jahr Christi 1653.« Fol.
3) Abbildung unseres heutigen Deutschlandes und der höchstgewündschten Vereinigung des Christen Reichs Haupt mit seinen Gliedern. Nach Joh. Toussyn. qu. Fol. Mit Text.
4) Krönung Karl's II., Königs von Grossbritanien, zu London, 3. Mai 1661 qu. Fol. Mit erklärendem Text.
5) Kurtze und eigentliche Fürstellung des prächtigen Einzugs, welchen Guidebaldus — Erzbischoff zu Salzburg — Hauptabgesandter in Regensburg gehalten. (29. Aug.) 1662. Zwei Darstellungen: Oben der Einzug über die Brücke, unten der Zug in 10 Reihen. Unten 3spaltige Beschr. gr. Fol.
6) Die Belagerung der ungarischen Grenzvestung Neuhäusel durch die Türken, 1663. qu. Fol. Mit Text.
7) Wunderbare Geschichte (Tod, Begräbniss und Wiederauferstehung) der Frau Richmuth zu Köln, zur Zeit des großen Sterbens im J. 1357. Nach J. Toussyn. qu. Fol. Mit erläuterndem Text.
8) Konrad Diterich, protestantischer Geistlicher, halbe Figur. Oval. 1639. 4.
9) Joh. Andr. Herbst, Musiker, halbe Figur. Oval. Nach Seb. Furck. 1635. 4.
10) Graf Niklas von Serin, Oberfeldherr des ungarischen Heeres, zu Pferde. Im Hintergrunde ist vorgestellt, »wie die Türcken die kostbare Brücke zu Esseck in Brandt stecken lassen«. Fol.
11) Innere Ansicht des Strassburger Münsters, mit Figuren. gr. Fol.
12) Das Rathhaus zu Köln. 1655. Nach J. Toussyn. Fol.
13) Der alte Markt in Köln. Nach Dems. Fol.
14) Der versammelte Rath der Stadt Köln. Nach Dems. Fol.
15) Das Schiff mit den Bürgermeistern und Rathsherrn der Stadt Köln. Nach Dems. Fol.
16) Ansicht der Stadt Köln mit weiter Fernsicht. Titel: Colonia Agrippina. Cöllen am Rheyn. Nach J. Toussyn. qu. Fol. Die Stadt ist auf der rechten Seite des Bl.
17) —— Dieselbe Ansicht mit dem Titel: Colonia Agrippina. Collen am Rhein. Nach Dems. qu. Fol. Die Stadt befindet sich auf der linken Seite des Bl. Ohne Angabe des Zeichners.
18) Kupfer für: Ovidii Metamorphosis. Nach J. W. Baur. 150 Bll. Verlag von P. Fürst in Nürnberg. kl. qu. Fol.
19) Titelbl. für: Architectura curiosa nova. Die lustreiche Bau- und Wasserkunst Georg Andreä Böckler's. Nürnberg 1664. 200 Bll. Fol.
20) Titelbl. mit der Ueberschrift: »Stätte des vralten Ertz-Stiffts Cöllen Rheinischen Theilss;« dabei ein zweites, mit beweglicher Schrift gedrucktes Titelbl., und am Schlusse desselben: »Getruckt in der Churfürstlichen Residenz Statt Bonn«, und in einem Chronogramme die Jahrzahl 1659. Fol.
21) Titelbl. zu dem Buche: »Christliche Haushaltung.« Nach J. Schott. 1677. Fol.
22) Wappen mit der Ueberschrift: Aussemiorum insignia u. s. w., und dem Wahlspruche: Solide et constanter. Fol.
23) Die Platten für: »Neues Zieratenbuch, den Schreinern, Tischlern oder Künstlern und Bildhauern sehr dienstlich. Durch M. Friedrich Unteutsch, Statt Schreinern zu Franckfurt am Main.« Nürnberg, bei Paulus Fürsten. 50 Bll. 4.
24) Die Platten für: »Neues Zieratenbuch. Ander Theil durch Meister Friedrich Unteutsch, u. s. w.« Nürnberg bei Paulus Fürsten. 25 Bll. 4.
25) Folge von 18 Bll. Reich ornamentirte Altäre und Kamine im Renaissance-Stile (Architektur von Altären und Kaminen) nach J. Barbet. 1645. Fol.

s. Heinecken, Dict. — Merlo, Kölnische Künstler. — Nagler, Monogr. I. p. 48. — Le Blanc, Manuel.

E. Kolloff.

Als von A. Aubry gestochen finden wir noch folgende Bll. erwähnt; doch sind manche davon wol nur in seinem Verlage erschienen.

1) Die vier Jahreszeiten. Weibl. Kostümfig. in Landschaften. 4 Bll. gr. 4.
2) Der Newer Allamodischer Baum aller Jung Cauallieren und Jungen gesellenn. (Baum, von welchem sich die Mädchen die Männer herabholen.) Fol.
3) 2 Bll. mit je acht Vorstellungen, größtentheils auf die Liebe bezüglich. Meist nach Motiven von A. Bosse. Mit zweizeiligen Versen. qu. Fol.
4) Consideratio Monstrosissimae Rel. Der ungerechte Richter. A. Fabricius inv. 1668. Mit gest. Text. gr. Fol.
5) Entrée de Louis XIV et Marie Thérèse à Paris le 26 août 1660. Zug von 10 Reihen übereinander. Oben die Bildnisse des Königs und der Königin, unten deutsche und französ. Beschreibung. gr Fol.
6) E. Ch. Homburg, dram. Dichter (1605—1681) 1647. 12.

7) 10 Bll. Amoenissimi aliquot Locorum etc. etc. a W. Hollar Bohemo delineatae et a Abrahamo Aubry aqua forti aeri incisae. kl. Fol.

W. Engelmann.

Aubry. Johann Philipp Aubry, Kupferstichverleger und Kupferstecher zu Frankfurt a. M. in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh., gehört ohne Zweifel zu derselben Familie, wie Peter und Abraham Aubry. Er stach eine Menge schlechter Bll., darunter Thierstücke zu:

J. Ludolf, Historia Aethiopica. Francof. 1681. Fol. Nach J. H. Roos.

s. Heineken, Dict. — Füssli, Künstlerlexikon II. und Neue Zusätze.

W. Schmidt.

Aubry. Aubry, Kupferstecher zu Paris, wie Ottley (Notices) vermutet um 1680. Ottley sah von ihm:

Maria Magdalena in ihrer Höhle. In den Wolken links zwei Engel. Volez vous Madeleine etc. Aubry sculp. a St. Thomas du Louvre. gr. 4. Nach Ottley sehr roh ausgeführt mit rechtwinklig sich kreuzenden Strichen, die nackten Theile mit Punkten beendigt.

W. Schmidt.

Aubry. Guillot Aubry, Architekt zu Paris in der Mitte des 18. Jahrh. Er wurde im J. 1737 in die zweite Klasse der Pariser Académie d'Architecture an Le Roux' Stelle, und 1758 in die erste Klasse an de Vigny's Stelle aufgenommen. Er erbaute eine Anzahl von Palästen, darunter die von la Vrillerie, Bouillon, Conti u. s. w. Besonders hervorzuheben ist das Palais Villeroi, das sich den Beschreibungen zufolge durch großartige Anordnung auszeichnete.

s. Thiéry, Guide des Etrangers à Paris. II. 534.

J. J. Guiffrey.

Aubry. Etienne Aubry, französicher Genre- und Bildnissmaler, geb. zu Versailles 10. Jan. 1745, gest. daselbst den 24. Juli 1781. Er lernte bei J. A. Silvestre und Joseph Vien und wurde am 30. Sept. 1775 Akademiker in Folge seiner Bildnisse von Adam dem Jüngern, Hallé und Vassé, die in der Ecole des Beaux-Arts aufbewahrt werden. In den Salons von 1771 und 1773 waren verschiedene Bildnisse von ihm; von 1775 — 1779 stellte er mit Ausnahme des Bildnisses von Hallé Genreszenen aus, in denen das Bestreben, Greuze nachzuahmen, deutlich hervortrat. Sein letztes Bild war der Abschied Coriolan's von seiner Gattin, das im J. 1781 ausgestellt wurde. Der Künstler fing an sich einen bedeutenden Namen zu machen, als ihn der Tod in seinen besten Jahren traf. Gault de St. Germain urtheilt von ihm: »Er war sehr unbeständig in seinem Geschmacke; zuerst in der Akademie als Bildnissmaler aufgenommen, wandte er sich dann häuslichen Szenen zu und wollte sich zuletzt zur Historie erheben, wo er aber Schiffbruch litt. Jene Genreszenen gelangen ihm am besten.« A. führte den Titel Maler des Königs.

Das Porträt des Künstlers, von ihm selbst gemalt, befindet sich in Museum des Louvre, wohin es im J. 1864 von seiner Enkelin, Mad. Charlotte Pierret, geschenkt wurde.

In dem Catalogue général von Defer werden 11 Bilder von ihm angeführt, die auf Versteigerungen sehr verschiedene Preise erreichten: von 50 — 1200 Fr.

Nach ihm gestochen etc.:

1) Bildniss von C. G. Lamoignon de Malesherbes. Gest. von H. Cardon. Fol.
2) Bildniss des Barons Du Menil. Gest. von L. Rosalie Hémëry.
3) Bildniss von François Réné Molé. Gest. von A. de St. Aubin.
4) Bildniss in ganzer Figur. Photogr. von A. Braun in Dornach nach einer Handzeichn. im Louvre.
5) Bildniss in ganzer Figur. Photogr. von Dems. Desgl.
6) Les amants curieux. Liebende lassen sich die Karte schlagen. Gest. von J. C. Le Vasseur. gr. qu. Fol.
7) L'amour paternel. Ländliche Familie in einer Stube. Gest. von Dems. gr. qu. Fol.
8) La bonté maternelle. Kind, sich an seine Mutter anschmiegend. Gest. von M. Blot. gr. qu. Fol.
9) L'occupation du ménage. Gest. von Dems. gr. Fol.
10) La correction maternelle. Tableau du cabinet du baron de Breteuil. Gest. von J. de Longueil. qu. Fol.
11) La bergère des Alpes. Nach einem Stoffe aus den Contes moraux von Marmontel. Gest. von J. J. Le Veau. gr. qu. Fol.
12) L'abus de la crédulité. Eine Zigeunerin wahrsagt einem Mädchen. In einem Oval. Peint par E. Aubri, Peintre du Roi. Et gravé par N. De Launay, Graveur du Roi. kl. qu. Fol.
13) Première leçon d'amitié fraternelle. Familie von sieben Personen in einem Zimmer. Gest. von Dems. gr. qu. Fol.
14) Le mariage rompu. Peint par Etienne Aubry, Peintre du Roy. Et Gravé par R. De Launay le jeune. kl. qu. Fol.
15) La reconnaissance de Fonrose. Gest. von Dems. qu. Fol.
16) Les adieux de la nourrice. Gest. von Dems. gr. qu. Fol.
17) L'innocence inspire la tendresse. Zwei schlafende Kinder, die von drei Personen betrachtet werden. In einem Oval. Aubry Pinx[t]. Voisard Sculp[t]. kl. qu. Fol.
18) La perte reparable. Junges Mädchen beweint den Tod ihres geliebten Vogels. Gest. von Jourd'heuil. Fol.
19) L'heureuse nouvelle. Familie am Tische, der der Lottobeamte die Nachricht von einem Treffer gebracht hat. Gest. von J. B. Simonet. 1777. gr. qu. Fol.

s. Nécrologe, 1782. Abrégé du journal de Paris. II. 1156. — Heineken, Dict. — Katalog Winckler, franz. Schule. — Füssli, Künstlerlexikon II. und Neue Zusätze. — Eckard, Biographie de Versailles. 1836. p. 183. — Archives de l'art français I. 393. — Bellier. Dict.

W. Schmidt.

Aubry. Jean Aubry, Zeichner und Stecher zu Paris um 1785.

Die Taf. in: Cours de Botanique pour servir à l'Education des Enfants de S. A. etc. Le Duc. d'Orleans. Paris um 1785. Mit 86 Bll. Fol.

s. Le Blanc, Manuel.

**

Aubry. Louis François Aubry, Maler, geb. zu Paris 1770, gest. gegen 1850, lernte bei Vincent und Isabey und brachte es in der Miniaturmalerei zu ansehnlichem Rufe. Im Salon von 1810 sah man von ihm die beiden Bildnisse des Königs und der Königin von Westfalen (in ganzen Fig.), welche nach Landon sich besonders durch die Lieblichkeit des Kolorits auszeichneten. Auch das Bildniss einer lautenspielenden Frau (Salon 1814) fand durch seinen angenehmen und zugleich kräftigen Farbenton Anerkennung. Im J. 1831 stellte er das Porträt der Gemalin Ludwig Philipp's aus, und noch im Salon von 1838 fanden sich Werke von ihm.

s. Fiorillo, Gesch. der zeichnenden Künste. III. 489. — Landon, Salons 1810, 1814, 1831. — Füssli, Neue Zusätze. — Bellier, Dict.

W. Schmidt.

Aubry. Ch. Aubry. Nach einem uns sonst unbekannten französischen Maler oder Zeichner, um 1824 führt Le Blanc auf:

Sa Majesté Charles X., roi de France, passant la revue au Champ-de-Mars, le 30 septembre 1824. Gest. von L. Fr. Charon.

W. Schmidt.

Es ist ungewiss, ob dies der Charles Aubry, der Zeichenlehrer an der Reitschule zu Paris war. Von ihm erschien um 1837 im Verlag von Ch. Motte, Imprimeur-Lithographe:

L'Equitation et les Chasses. Histoire pittoresque de l'Equitation ancienne et moderne. 1. und 2. Theil. Folge von 24 Zeichnungen auf Stein, komponirt und lithogr. von Ch. Aubry, prof. de dessin à l'Ecole de cavalerie. Auch kolorirt. gr. Fol.

**

Aubry-Lecomte. Hyacinthe Louis Victor Jean Baptiste Aubry-Lecomte, französischer Lithograph, geb. zu Nizza 31. Okt. 1797, gest. zu Paris 2. Mai 1858, Schüler von Girodet-Trioson. Dieser Maler interessirte sich für das Aufkommen der unlängst in Frankreich eingeführten Lithographie, und selbst zu beschäftigt, um sich wirksam dafür zu bethätigen, rieth er seinem Schüler, der jung geheiratet und nach dem Verlust seiner Anstellung bei dem Finanzministerium den Unterhalt für eine Familie zu erwerben hatte, jene damals noch unebenbürtige Kunstgattung zu ergreifen. Der junge Künstler befolgte den Rath und machte mit den ihm eigenthümlichen Gaben und Fertigkeiten Glück und Epoche in dem neuen Kunstfache. Seine ersten Bll. aus den J. 1821—1822 sind unter der unmittelbaren, bisweilen handanlegenden Leitung Girodet's und größtentheils nach Gemälden und Zeichnungen desselben gearbeitet, zu deren Verbreitung A. L. auch noch später, vermutlich aus Erkenntlichkeit gegen den stets hülfreichen und befreundeten Meister, unermüdlich beitrug. Diese ersten Bll. zeigen eine schüchterne, regelrechte Arbeit mit dicken und harten Strichen; der Grund ist stellenweise völlig gedeckt und das Korn zu einer schweren, undurchsichtigen Masse verdichtet: aber bald nachher macht sich im Vortrage mehr Keckheit und Freiheit bemerklich, die zunehmend an Stärke gewinnt und sich bis zur gewandtesten Bravour steigert. Einzelne Blätter aus den J. 1824—1828 fanden bereits eine so ungemein wolwollende Aufnahme, dass von einigen, wie von der Danae (No. 11) und der Psyche (No. 19) mehr als 600 Exemplare an Einem Tage abgesetzt, und andre, z. B. die Korinna (No. 46) mehrmals wiederholt wurden.

Nunmehr stellte sich der Name des Lithographen den berühmten Kupferstechern an die Seite, und wurden seine Arbeiten wie Kunstwerke im wahren und vollen Sinne des Wortes geschätzt. Vor ihm hatte in der That keiner die Lithographie mit so kostbaren Vorzügen bereichert und ihr solche Kraft, eine so durchgeführte Ab- und Ausrundung gegeben. In seiner Hand scheint die lithographische Kreide sich nicht mehr auf dem Steine abzustumpfen und breit zu drücken; sie lässt einen scharfen und markigen Strich darauf zurück; das Vorbild zeichnet sich fest und geschmeidig ab; Luft und Licht verbreiten sich mit Fülle und Gesammtwirkung; leicht und durchscheinend flattern die Gewänder; die Perspektive entfaltet sich ins Weite und Tiefe; die Baulichkeiten, die Formen des Erd- und Pflanzenreichs zeigen sich in ihrer materiellen Wirklichkeit und Stattlichkeit; kurz, was man von kraft- und gefühlvoller Nachbildung des eigenthümlichen Charakters eines Vorbildes der Kunst oder Natur verlangen kann, ist hier mit mannigfach abwechselnder Technik geleistet, und die Lithographie erscheint hier auf einer Stufe der Ausbildung, die für sie unerreichbar dünkte und wirklich nur dem ausgezeichnetsten Talent und der größten Virtuosität zu erreichen möglich war. Wie auch der Kupferstecher seine Platte bearbeiten mag, das Ergebniss davon ist gewiss, weil das Metall genau wiedergibt, was Stichel und Nadel darauf vorgezeichnet haben. Nicht so der lithographische Stein, indem die feinen und transparenten Schattirungen, womit in dem Korn des Kreideauftrages Licht und Luft ausgedrückt sind, beim Abziehen sich meistens vergröbern und die harmonische Wirkung beeinträchtigen. Was diese zweite lithographische Manier unseres Künstlers auszeichnet, ist das gründliche Verständniss in der Ausführung des Ganzen wie des Einzelnen, die grosse Kraft oder Feinheit des Korns, welche der Zeichner, je nach Erforderniss, mit seiner Kreide zu erreichen weiss, und die wahre und tiefe Empfindung, womit er seine Werke beseelt. Nicht bloß die Menge seiner Arbeiten, sondern auch die Gewandtheit und

Meisterschaft ihrer Ausführung verdient alle Anerkennung. Ich kenne keine Erzeugnisse der lithographischen Kreide neuerer Zeit, worin das Charakteristische der Originale mit so ausserordentlicher Feinheit und Eleganz der Behandlung nachgebildet ist. Es ist eine Keckheit und Sicherheit der Zeichnung, eine Sorgfalt in Andeutung der Schatten, und dabei eine so ungewöhnliche Leichtigkeit in allen Theilen bemerklich, dass man eben so sehr die rücksichtsvolle Treue gegen das Vorbild, als den selbstständigen Geist des Lithographen bewundert. In seiner langen Künstlerlaufbahn lieferte A. L. mehr als 160 Bll. nach Malern, die durch ihren individuellen Stil sowol als durch die Schulen, welchen sie angehörten, unter einander verschieden waren, — alle fanden an ihm einen gewissenhaften Nachbildner, wobei nur zu bedauern ist, dass auch das Manierirte mancher Vorbilder in die Nachbildung übergehen musste, was jedoch immer nur bis zu einem gewissen Grade geschehen ist. Darum machten auch die Originale in der lithographischen Abbildung manchmal mehr Glück als in ihrer ursprünglichen gemalten Gestalt, indem der gewandte Lithograph dasjenige, was in den Bildern am wenigsten befriedigte oder am meisten missfiel, theils freier ausgearbeitet, theils gemildert und namentlich die theatralische Hohlheit und kalte Eleganz der antikisirenden David'schen Schule mit einem Zusatz von Leben und Wärme verbessert hat. In den letzten Jahren seiner künstlerischen Thätigkeit beschäftigte sich A. L. mehr als vorher mit der Nachbildung der Werke von Greuze und besonders von Prud'hon, und bildete sich dabei eine eigenthümlich weiche und zart verschmolzene Behandlung, wie sie dem Charakter dieser Vorbilder angemessen war, und die ihm noch grösseren Beifall erwarb, als die vorhergehende kräftige und gediegene Ausführung, die, nach meinem Gefühl, den Vorzug verdient; doch muss man dem Lithographen das Lob zollen, dass seine letzte Manier, trotz der Zartheit des Korns und der Weichheit des Vortrags, nie in Weichlichkeit und Gelecktheit ausartet. Was ausser der künstlerischen Behandlung noch ganz besonders an seinen Bll. gerühmt werden muss, ist die Schönheit des Drucks. Als Künstler und Verleger hatte er ein doppeltes Interesse den guten Druck seiner Bll. zu beaufsichtigen und das Andrucken der Steine dabei eigenhändig zu besorgen; daher die Reinheit, Kraft und Klarheit, wodurch namentlich die Abdrücke vor der Schrift auf chinesischem Papier sich auszeichnen und den Sammlern die liebsten sind. Da aber seine Bll. viele Abnehmer fanden, so wurden bald viele Abdrücke davon verkauft und die Steine dadurch zu Grunde gerichtet; in diesem verdorbenen oder überarbeiteten Zustande bilden sie theilweise noch jetzt in ganz schwachen, abgenutzten Abdrücken einen freilich nicht besonders geschätzten und gesuchten Handelsartikel.

s. A. Galimard, Les Grands Artistes contemporains. Aubry-Lecomte, dessinateur et lithographe. Paris 1860. 8.

I. Religiöse Darstellungen:

1) Eva, am Lebensbaum stehend. Figur aus dem seltenen Kupferstich des Sündenfalls von Marc Antonio nach Rafael. 1852. kl. Fol.
2) Sündflutszene. Nach dem Bilde im Louvre von Girodet 1825. Fol. max.
3) Mariä Verkündigung. Mit der Unterschrift: L'Angelus. Nach R. Cares. 1845. gr. Fol.
4) Maria mit dem Jesuskinde, halbe Figur. Nach einer Kopie von Correggio's Madonna della Scala in Parma. 1845. Mit der Inschrift: STE MARIE Modèle des Mères, in einem Rahmen, welcher die Darstellung einfasst. gr. Fol.
Es gibt Abdrücke ohne Rahmen.
5) La Sainte Famille, 5 Figuren. Nach N. Poussin. 1825. gr. Fol.
6) La Sainte Famille, 7 Figuren. Nach Edelinck's Kupferstich von dem berühmten Bilde, welches Rafael für Franz I. malte. 1838. Fol.
7) Die Sixtinische Madonna. Nach der in Rouen befindlichen Kopie des Rafael'schen Bildes. 1826. Fol. max.
8) Das Jesuskind, auf dem Kreuze schlafend. Nach Guido Reni. 1822. qu. Fol.
9) Der hl. Bruno ertheilt seinen Mönchen das Ordenskleid. Nach P. Lesueur. 1821. Fol.

II. Mythologische, allegorische, historische etc. Darstellungen.

10) Erebus und die Nacht. Nach Girodet. 1826. Fol.
11) Danae. Nach Dems. 1824. gr. Fol.
12) —— Dieselbe Komposition, kleiner. 1849. 4.
13) Erigone. Nach Girodet. 1822. qu. Fol.
14) Verlassene Ariadne. Nach Dems. 1822. qu. Fol.
15) Triumph der Venus. Nach P. Prud'hon. 1852. kl. qu. Fol.
16) Tanzende Liebesgötter. Kopie von Marc Antonio's Kupferstich nach Rafael. 1847. kl. qu. Fol.
17—18) Les Petits Dévideurs. Nach P. Prud'hon, Les Petits Fileurs. Nach Dems. Seitenstücke. 1848. qu. 4.
19) Entführung der Pysche. Nach Dems. 1824. Fol.
20) Amor und Psyche. Nach Fr. Gérard. 1828. gr. Fol.
21) Der Fluss Skamander. Nach P. Lancrenon. 1825. gr. Fol.
22) Pan und Syrinx. Nach Girodet. 1825. kl. Fol.
23) Aeskulap, von einer Ziege gesäugt, wird am Berge Titthion von Hirten gefunden. Nach Guillon Lethière. 1824. gr. qu. Fol. Seitenstück zu Romulus und Remus, n. 43.
24) L'Etude guide l'essor du Génie. Nach P. Prud'hon. 1846. Rund. Fol.
25) L'Amour et l'Amitié. Nach Dems. 1850. 4.
26) L'Ode. Nach A. Galimard. 1846. kl. Fol.
27—30) Frühling. 1827. Sommer. 1825. Herbst 1826. Winter. 1827. Folge von vier Bll. nach Dejuinne. Fol.
31) La Soif de l'or. Nach P. Prud'hon. 1844. 4.
32) La Volupté. Nach Dems. 1827. Fol.
33) Une Pensée. Nach Dems. 1846. 4.

34) Modestie, halbe weibliche Fig. mit Schleier. Nach der Natur. 1840. Fol.
35) Modestie, weibliche Halbfig. Nach der Natur. 1841. kl. Fol.
36) Coquetterie, weibliche Halbfig. mit Turban. Nach L. Ducis. 1840. Fol.
37) Les boucles de cheveux, weibliche Halbfig. mit Ringellocken. 1842. 4. Journal des Artistes. II. No. 12.
38) La Natte, weibliche Halbfig. mit geflochtenen Haarzöpfen. 1830. Fol. Bildniss der Madame Blanqui. No. 63.
39) Der Schwur der sieben griechischen Häuptlinge. Nach Girodet. 1825. gr. qu. Fol.
40) Helena. Aus dem Gemälde von Delorme, welches den Hektor vorstellt, wie er dem Paris seine weibische Natur und Feigheit vorhält. 1846. gr. Fol.
41) Zusammentreffen des Aeneas und der Andromache in Epirus. Nach Girodet. 1826. qu. Fol.
42) Abreise der Trojaner. Nach Dems. 1826. qu. Fol.
43) Die Zwillinge Romulus und Remus, von der Wölfin gesäugt, werden von Faustulus am Ufer der Tiber gefunden. Nach Guillon Lethière. 1824. gr. qu. Fol. Seitenstück zum Aeskulap, n. 23.
44) König René. Nach Saint-Ève. 1836. gr. Fol.
45) Francesca und Paolo. Nach Ingres. 1834. Fol.
46) Korinna auf dem Vorgebirge von Misenum. Nach Fr. Gérard. 1827. gr. qu. Fol.
47) Wiederholung desselben Bildes. gr. qu. Fol. — Ein damaliges Lieblingsbild; Aubry-Lecomte musste es zweimal lithographiren, so begierig griff das Publikum nach einem Werke, welches die Verherrlichung der gefeierten Madame de Staël zum Gegenstand hatte. Auf dem einen Bl. sitzt die Romanheldin links, auf dem andern rechts.
48—51) Le Départ du Guerrier. Le Combat du Guerrier. Le Retour du Guerrier. Le Triomphe du Guerrier. Folge von vier Bll. nach Girodet. 1824. qu. Fol.
52) Lorenzo von Medici, umgeben von seiner Familie und den berühmtesten Personen seiner Zeit. Nach Mauzaisse. 1828. qu. Fol. Für die Galerie lithographiée du Palais-Royal.
53) Die Pest in Marseille. Nach Fr. Gérard. 1835. gr. Fol.
54) Die Gruppe der Mutter mit ihren beiden Kindern, aus demselben Gemälde. 1836. Fol.
55—56) Das Haus des Michel Angelo in Florenz. 1823 und das Haus des Torquato Tasso in Ferrara. 1824. Seitenstücke. Nach Dejuinne. Fol.
57) Ludwig Philipp, zum Reichsstatthalter ausgerufen, wird von Lafayette und andern Abgeordneten der Deputirtenkammer vor dem Pariser Rathhause empfangen, 31. Juli 1830. Nach Guillon Lethière. 1831. gr. qu. Fol.

III. Bildnisse:

58) Amalie, Kaiserin von Brasilien, halbe Figur. Nach dem Leben. 1830. Fol.
59) Madame Aubry-Lecomte, Brustb. $^3/_4$ rechts. Nach dem Leben. 1820. Fol.
60) —— Dies., halbe Figur, stehend, den Kopf auf den rechten Arm gestützt. Nach dem Leben. Das Bl. ist betitelt: La Robe de Soie. Fol.
I. Mit 1827 und der Adresse von F. Villain.
II. Mit 1828 und der Adresse von Lemercier.
61) Mademoiselle Aubry-Lecomte, Profilkopf, nach rechts hingewandt. Nach dem Leben. Mit der Unterschrift: MARIE. 1833. qu. Fol.
62) —— Dies., halbe Figur, Profil, in einem Buche lesend. Nach dem Leben. 1834. kl. Fol.
63) Madame Blanqui, halbe Figur, $^3/_4$ links. Nach der Natur. Das Bl. führt die Unterschrift: La Natte. 1830. Fol.
64) Madame Bontemps, halbe Figur, $^3/_4$ links. Nach dem Leben. Unterschrift: La Toilette du Soir. 1830. Fol.
65) Lord Byron, im Vordergrunde einer Landschaft unter einem Baume sitzend, neben ihm seine Geliebte, die sich mit dem rechten Arm auf seine Knie stützt. Nach Dejuinne. Das Bl. hat die Unterschrift: Childe-Harold et Inès. 1830. gr. qu. Fol.
66) Graf von Chambord, als kleiner Herzog von Bordeaux, und seine kleine Schwester Mademoiselle (spätere Herzogin von Parma). Nach Hersent. 1822. Das Bl. ist betitelt: Les Enfants de France. Fol.
67) F. A. de Chateaubriand, Kniestück. Nach Girodet. 1823. Fol. Es gibt spätere Abdrücke von dem abgenutzten Stein. 1846.
68) Gustave Chatenet, Brustb. von vorn. 1847. 4.
69) Mademoiselle Darcier, Brustb. $^3/_4$ links. Nach E. Sewrin. 1850. Fol.
70) E. J. Delécluze, Kunstkritiker, Brustb. $^3/_4$ links. Nach Mme. L. de Mirbel. 1846. 4.
71) Demonchy, Justizbeamter, halbe Figur, $^3/_4$ rechts. Nach L. Ducis. 1840. Fol.
72) A. L. Girodet-Trioson, Maler, Profilkopf, links. Nach ihm selbst. 1841. 4. Für die Annales de la Société libre des Beaux-Arts. X.
73) —— Ders., Profilkopf, rechts. 1824. Fol.
74) J. P. Granger, Maler, Brustb. $^3/_4$ links. Nach ihm selbst. 1846. 4.
75) Madame L......, halbe Figur, sitzend, den Kopf auf den rechten Arm gestützt. Nach dem Leben. 1842. kl. Fol.
76) J. F. C. A. Lachèze, Brustb. $^3/_4$ rechts. Nach einer Büste von Bonnassieux. 1851. kl. Fol.
77) Baron Larrey, ganze Figur. Nach der Statue von David d'Angers. 1847. kl. Fol.
78) A. P. A. de Laval-Montmorency, ganze Figur, im Vordergrunde einer Landschaft. 1832. gr. Fol.
79) Mainnemare, Kunstliebhaber, im Lehnstuhl. Nach Henri-Dupont. 1840. Fol.
80) Mona Lisa, genannt La Joconde. Nach L. da Vinci. 1824. Fol.
81) J. N. Paillot de Montabert, Kunstschriftsteller, halbe Figur, $^3/_4$ links. Nach P. Carpentier. 1843. Fol.
82) Mademoiselle N......, halbe Figur, $^3/_4$ rechts. Nach dem Leben. Unterschrift: La Toilette du Matin. 1830. Fol.
83) Madame Pasta, Sängerin in der Rolle der Desdemona. Brustb. $^3/_4$ links. Oval. Nach F. Gérard. 1830. Fol.
84) Casimir Perier, Brustb. $^3/_4$ rechts. Nach Hersent. 1822. kl. Fol.
85) Graf und Gräfin Potocka, zwei ganze Figuren

auf einer Terrasse. Nach Duval-Lecamus. 1839. gr. Fol.
86) Marie Potocka, im Freien sitzend. Oval. Nach Colson. 1831. Fol.
87) Madame de Prony, halbe Figur, sitzend, im Lehnstuhl. Nach Girodet. 1822. Fol.
88) Madame Récamier, in ihrem Zimmer, bei offenem Fenster, durch welches man die Abbaye aux Bois sieht. Nach F. Gérard. 1827. gr. qu. Fol.
89) Raimond de Sèze, halbe Figur, ¾ links. Nach Girodet. 1824. Fol. Seiten; von dem Stein wurden nur fünf Abdrücke gezogen.
90) —— Ders., im Lehnstuhl am Tische sitzend, mit der Schreibfeder in der Hand. Nach dems. 1824. Fol.
91) Spontini, Kapellmeister, im Lehnstuhl am Tische sitzend, den linken Arm aufgestützt. Oval. Nach J. Guerin. 1823. kl. Fol.

IV. Genreartige Darstellungen und Studien:

92) Le Retour au Village. Nach Destouches. 1829. gr. qu. Fol.
93—94) L'Intérieur du Corps de Garde und L'Intérrogatoire. Seitenstücke. Nach Duval-le-Camus. 1822. gr. Fol.
95—96) L'Espièglerie und La Réprimande. Seitenstücke. Nach Dems. 1822. Fol.
97) Les Frères de la doctrine chrétienne. Nach Duval-le-Camus. 1823. Fol.
98) La Sérénade Vénitienne. 1824. Fol.
99) Jeune Pâtre Napolitain. Nach Monvoisin. 1826. qu. Fol. Für die Galerie lithographiée du Palais Royal.
100) La Pélerine. Nach Bonnefond. 1828. qu. Fol. Für dieselbe Galerie.
101) Une Famille malheureuse. Nach P. Prud'hon. 1823. Fol. Das Bl. ist von links her beleuchtet.
102) —— Dass. 1844. 4. Das Licht kommt von der rechten Seite.
103) Les Vendanges. Nach P. Prud'hon. 1848. kl. qu. Fol.
104) La Paix du Ménage. Nach J. B. Greuze. 1851. 4.
105) Le Jardin. Nach Fauvelot. 1852. kl. Fol.
106—108) Porteur de Palanquin. 1826. Paysans et Mariniers jouant aux dés. 1827. Haleurs prenant leur repas. 1829. Drei Bll. mit chinesischen Figuren. Nach eigener Zeichnung. Fol.
109) La Vierge au Linge, halbe Figur der Madonna in dem unter diesem Namen bekannten Bilde Rafael's. 1825. Fol.
110) Maria, Brustb. ¾ rechts. Aus einem Gemälde von P. Prud'hon. 1847. kl. Fol.
111) Das schlafende Jesuskind. Aus Rafael's Vierge au linge. 1825. qu. Fol.
112—113) Endymion und Le Zéphire. Zwei Studienköpfe. Nach Girodet. 1822. gr. Fol.
114—116) Atala. Chactas. Le Père Aubry. Drei Studienköpfe. Nach Girodet. 1822. gr. Fol.
117—118) Corinne. Jeune Grec. Studienfiguren. Nach F. Gérard. 1828. Fol.
119) Druidesse. Studienfigur. Nach H. Vernet. 1826. Fol.
120) Amazone. Studienkopf. Nach Girodet. 1826. Fol.
121) Odalisque. Studienkopf. Nach Dems. 1823. gr. Fol.
122) —— Dies. Odaliske, kleiner. 1825. Fol.
123—124) Dame Romaine. Esclave Géorgienne. Zwei Studienköpfe. Nach Delorme. 1829. Fol.
125) Marguerite. Nackte Halbfigur von vorn. Nach P. Prud'hon. 1849. kl. Fol.
126) La Belle Elisabeth, nackte Halbfigur, von der Seite. 1831. Nach Girodet. 1831. Fol.
127) Baigneuse. Nackte Halbfigur vom Rücken. Nach Dems. 1826. Fol.
128) Collection de Têtes d'Etude d'après le Tableau peint en 1801, par M. Girodet-Trioson, rempres. les Ombres des Heros Français reçues dans le Palais aerien d'Ossian, lith. sous sa direction par Aubry-Lecomte. 16 numerirte Bll. Paris 1821, 22. Fol. u. qu. Fol.
129) Der schöne Neufundländer. Portrait du beau Pyrrhus. Nach F. H. Fabre. 1824. qu. Fol.
130) Vue d'Auvergne. Nach Joly. 1831. qu. Fol.
131) Les Ruines du Château de Pierrefonds. Nach der Natur. 1831. qu. Fol.
132) Forêt de Compiègne. 1827. qu. Fol.
133) Forêt de Compiègne. Im Vordergrunde, links liegt ein Hirsch. qu. 4.
134) Forêt de Compiègne. 1841. qu. 4. Für das Journal des Artistes, 1842. II. No. 1.
135) Camp de Compiègne. 1837. qu. Fol.
136—139) Compiègne et ses Environs. Folge von vier numerirten Studienbll. Nach der Natur 1835. qu. Fol.

E. Kolloff.

Aubry. François Léon Adrien Aubry, Zeichner und Maler, geb. zu Brüssel den 23 Juni 1834, besuchte die kgl. Kunstakademie daselbst und erlernte dann verschiedene Gewerbe, weil er sich der Kunstindustrie widmen wollte Im Okt. 1860 begab er sich nach Paris, wo er für Rechnung des Hauses Hachette an den illustrirten Werken des Panthéon littéraire unter der Leitung H. Delacharlerie's arbeitete. Doch findet man auf den Vignetten, an denen A. Theil hatte, nur den Namen des Erstern. Nachdem sich A. etwa 3 Jahre in Paris aufgehalten, kehrte er in seine Vaterstadt zurück, wo er dann 1864 zum Zeichenlehrer an einer der städtischen Mittelschulen ernannt wurde. In den J. 1863 und 1869 stellte er zu Brüssel und 1864 in Antwerpen große landschaftliche Kohlenzeichnungen aus, die zum Theil Motive aus der Umgebung von Paris behandeln. In letzterer Zeit beschäftigte sich A. mit Malerei, sowol mit Genre als mit Landschaft und Stillleben. So war im Salon von Gent 1871 eine Landschaft von ihm: Le mauvais chemin (Regenstimmung). Seine Zeichnungen und Bilder bezeichnet er zuweilen mit einem fremden Vornamen (Marc). 1868 begann er das Werk: *Le Dessin appliqué aux Arts et à l'Industrie,* von dem bis jetzt zwölf lithogr. Tafeln mit erklärendem französischen und englischen Text erschienen sind.

Von ihm radirt:

1—7) Bll. zu: Champavert, Contes immoraux par Petrus Borel. Bruxelles 1872. 8.
1) Titelbl. Bildniss von P. Borel. Ad. Aubry. H. 140 mill., br. 93.

2) Eine Schaar Soldaten von einer Laterne beleuchtet. Ad. Aubry. H. 117 mill., br. 92.
3) Zwei ringende Neger. Ad. Aubry. H. 127 mill., br. 91.
4) Spanische Soldaten, geführt von einem Mönche mit einer Fackel. Ad. Aubry 1870. H. 137 mill., br. 91.
4) Eine Schaar Neger, von welchen Einer ein Menschenhaupt auf seiner Pike trägt. Nicht bezeichnet. H. 127 mill., br. 90.
6) Ein Fischer, im Begriff eine Frau in's Meer zu werfen. Ad. Aubry. H. 138 mill., br. 90.
7) Ein Mann einer entsetzten Frau das Skelet eines Kindes zeigend. Ad. Aubry. H. 133 mill., br. 91.

Alex. Pinchart.

Aubry, s. **Abri.**

Aubuisson. Marquis d'Aubuisson, französischer Maler, wahrscheinlich nur Dilettant. Im Pariser Salon von 1812 befand sich von ihm: Letzter Abschied des Paris von Helena; 1814 dann Hektor zwingt Paris die Helena zu verlassen und in den Kampf zu gehen, 1822 endlich Bukephal durch Alexander gebändigt und Bestrafung Hebe's. Der Bukephal fand in der Kritik jenes Salons im Observateur et Arlequin au Salon (p. 20), eine beissend ironische Besprechung. Im J. 1825 war dieses Bild im Museum von Toulouse ausgestellt.

s. Füssli, Neue Zusätze. — Notice sur le tableau repr. Alexandre domptant Bucéphale exposé aujourd'hui au musée de Toulouse etc. 1825. 8. — Bellier, Dict.

W. Schmidt.

Aubyn. Aubyn. Unter diesem Namen ist im Katalog Stenson folgender Stich aufgeführt:

Wm. Beckford, Lord Mayor. Nach Sauvage. 4.

W. Engelmann.

Aubyn. Catherine St. Aubyn (wol Saint Aubyn), radirte in England zu Ende des 18. Jahrh. Ottley (Notices) führt folgende Bll. auf:

1) Junges lesendes Weib, Kniefig. Kopie nach Bartolozzi's Stich nach Guercino's Zeichnung. Ottley sah ein Expl., worauf auf dem Buche handschriftlich geschrieben stand: Catherine St. Aubyn, March 1788. 4.
2) Dorothy Pentreath, wie man sagt, die letzte Person, welche die alte Cornische Sprache redete. Mittelmässig geätzt. J. Opie R. A. pinxit. C. St. Aubyn sculp. Pl. 8th, April 3d 1789 im Rande. kl. 4.
3—4) Ansichten von Pevensea Castle. 2 Bll. Sehr gut radirt. Auf dem einen Bl.: Pevensea. C. St. A. 1797. Auf dem andern: Pevensea C. S. A. 1798. kl. qu. 4.

s. Ottley, Notices.

W. Schmidt.

Audach. Audach: unter diesem Namen kommt eine Landschaft mit Thierstaffage in einer anonymen Auction zu Amsterdam den 16. März 1778 vor. Es ist die einzige Erwähnung, die wir von einem solchen Künstler gefunden haben.

Alex. Pinchart.

Audebert. Jean Baptiste Audebert, Maler und Radirer naturgeschichtliche Gegenstände, geb. zu Rochefort 1759, † zu Paris im Dez. 1800, kam frühzeitig nach Paris, wo er sich im Miniaturmalen ausbildete. Gigot d'Orey, ein reicher Liebhaber der Naturgeschichte, beauftragte ihn im J. 1798, die seltensten Stücke seiner Sammlung zu malen, und liess ihn sodann Holland und England bereisen. Die von dort mitgebrachten Zeichnungen wurden zu *Olivier's Histoire des insectes* verwendet. Dies entschied den Beruf des Künstlers; er unternahm nun grössere Arbeiten auf eigne Kosten. Sein erstes Werk war: *Histoire naturelle des singes, des makis et des galéopithèques.* Paris an VIII = 1800. Fol., mit sechzig in Farben gedruckten Platten, die er selbst gezeichnet und radirt hatte. Namentlich aber gelangte er im Koloriren zu hoher Vollkommenheit, indem er nicht nur die verschiedenen Farben auf eine einzige Platte auftrug, sondern statt der Wasserfarben Oelfarben anwenden und mit metallischem Gold in verschiedenen Nuancen drucken lernte. Nach der Beendigung seiner *Histoire des colibris, des oiseaux-mouches, des jacamars et des promérops* überraschte ihn der Tod, so dass dieses Werk, mit Text von J. P. Vieillot, erst nach seinem Tode herausgegeben werden konnte. Die *Histoire des grimpereaux et des oiseaux de paradis* hinterliess er unbeendigt; sie wurde von Desray und Vieillot vollendet. Diese beiden Werke bilden den I. und II. Band der *Oiseaux dorés ou à reflets métalliques.* Paris An XI = 1803. gr. Fol.

s. Füssli, Künstlerlexikon II. und Neue Zusätze. — Nouv. Biographie générale.

W. Schmidt.

Audebertus. Raud(ulf)us Audebertus de Sto. Johanne Angeriaco, d. h. aus St. Jean d'Angély, verfertigte laut Inschrift das Relief mit der Abnahme Christi vom Kreuze in der Lünette einer blinden Arkade auf der Nordseite des Portals der romanischen Kirche St. Hilaire zu Foussay in der Vendée. Calmeil setzt die Inschrift in das Ende des 12. oder den Anfang des 13. Jahrh. Nach der Abbildung, die er mittheilt, scheint jedoch der Stil von Schrift und Bildwerk auf das 11. Jahrh. hinzuweisen.

s. Ch. Calmeil in den Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest, 1853 (Poitiers 1854) XX. 81—85 u. pl. II. u. V.

Fr. W. Unger.

Audelet, s. **Aubelet.**

Audel. Audel, sonst unbekannter Künstler, stach dem Katalog Stenson's zufolge:

Bildniss von J. A. Hillier. 4.

W. Engelmann.

Audenaerd. Robert van Auden-Aerd oder Auden-Aert, niederländischer Maler,

Kupferätzer und Kupferstecher, geb. 1663 zu Gent, empfing den ersten Unterricht in der Malerei von Mierhop und H. von Cleef und unternahm 1685, um sich weiter auszubilden, eine Reise nach Rom, wo er in C. Maratti's Schule eintrat. Ausser dem Zeichnen und Malen beschäftigte er sich nebenbei mit Radiren, und als er etliche Proben davon seinem Meister zeigte, glaubte derselbe entschiedene Anlage zum Kupferstechen bei ihm zu bemerken und gab ihm den Rath, dieses Kunstfach vorzugsweise zu betreiben und sich dabei des Anätzens zu bedienen, woraus er beträchtlichen Vortheil ziehen könne, was er auch mit Erfolg that. Nach einem siebenzehnjährigen (Andere sagen, ich glaube richtiger, siebenunddreissigjährigen) Aufenthalt in Rom, kehrte er in seine Vaterstadt zurück, wo er 1743 starb.

Als Maler wird von ihm sehr lobend gesprochen; aber seine Bilder scheinen fast alle in den Kirchen und Klöstern seiner Heimat geblieben zu sein, denn in den reichsten Museen anderer Länder habe ich nirgends solche angetroffen. Angeblich zeigt er sich darin als ein treuer Nachahmer seines Meisters, verbindet jedoch mit der italienisirenden Auffassungsweise ein brabantisches glänzendes Kolorit. Seine Art zu radiren erinnert ebenfalls an C. Maratti's geistreich skizzirende und malerisch wirksame Manier. Seine Kupferstiche sind ziemlich weich behandelt, und haben dabei Kraft. Bisweilen nahm er sich C. Bloemaert's viereckige Kreuzschraffirung zum Muster, aber mit Anwendung des Vorätzens, was keine gute Wirkung hervorbringt, weil dieses Korn die ganze Sauberkeit und Gleichmäßigkeit der alleinigen Grabstichelarbeit erfordert. In einer andern freiern kräftigeren Weise und viel glücklicher stach er mehrere Blätter nach Maratti, Domenichino, Ann. Carracci. Es ist nicht zu leugnen, dass R. v. A. ein höchst achtbarer Künstler war. Die Geburt der Maria (No. 11) und ihr Tod (No. 28) sind sehr gute Bll.; die Marter des heiligen Blasius (No. 40) und die Rosenkranzvertheilung (No. 31) sind noch vortrefflicher. Das Werk dieses Meisters ist beträchtlich; den ansehnlichsten Theil desselben bilden die Bll., die ihn C. Maratti nach seinen Zeichnungen und Gemälden ausführen liess. Auf den Bll., wo sein Name ganz ausgeschrieben ist, lautet derselbe: R. V. Auden Aerd oder R. V. Auden Aert, und nicht Audenaerde, wie sich überall angegeben findet. Ausserdem gebrauchte er noch folgende Bezeichnungen: R. V. A. Gand Inu. Inc.

R. VA. Gandensis sculp.

RVA. sculps.

1) Das Opfer Abraham's. Nach einer Zeichnung von C. Maratti. Fol. Radirung.
I. Vor Frey's Adresse.

2) Hagar und Ismael in der Wüste. Nach einer Zeichnung von Dems. Fol. Radirung.

3) Eliezar und Rebekka am Brunnen. Nach einer Zeichnung von Dems. Fol. Radirung.
I. Vor: Romae apud Jacobum Frey.

4) —— Ders. Gegenstand, anders behandelt. Nach einem Gemälde Dess. gr. Fol. Sorgsam gearbeitetes Grabstichelbl.

5—8) Vier Darstellungen aus dem alten Testament. Radirt nach Domenichino's Fresken in S. Silvestro zu Rom. Franco. Collignoni formis Romae . . . . Rund. Fol.
5) Judith zeigt dem Volke das Haupt des Holophernes.
6) David tanzt vor der Bundeslade.
7) Salomon und seine Mutter Bathseba (nicht die Königin von Saba, wie es gewöhnlich heisst) auf dem Throne.
8) Esther und Ahasverus.

9) David trägt den Kopf und das Schwert des Goliath. Nach Zeichnung des C. Maratti. Fol. Radirung.
I. Vor Frey's Adresse.

10) Bathseba im Bade. Nach einem Gemälde Dess. Romae apud Jacobum Frey. Fol.

11) Geburt der Maria. Nach Ann. Carracci. Nativitas Gloriosae Virginis Mariae. Oben abgerundet. gr. Fol.
I. Vor Frey's Adresse.

12) Vermälung der Maria. Nach einer Zeichnung von C. Maratti. Fol. Eines der ersten Bll., welches der Künstler in Rom radirte; sehr skizzenhaft behandelt.
I. Arnoldo van Westerhout formis Romae.
II. Franco. Collignon formis Romae.

13) Verkündigung Mariä. Nach C. Maratti. Mit der Unterschrift: Angelus Domini Nuntiavit Mariae. Fol. Grabstichelbl.
I. Vor Frey's Adresse.

14—17) Vier Darstellungen aus dem neuen Testament. Radirt nach C. Maratti's Fresken in der Kirche St. Isidoro zu Rom. Oben abgerundet. kl. qu. Fol.
14) Geburt Christi.
15) Der hl. Joseph erhält im Traum von einem Engel den Befehl, nach Aegypten auszuwandern.
16) Christus betet im Garten.
17) Christus, mit Dornenkrone und Rohrzepter, wird von einem Schergen verhöhnt.

18) Geburt Christi. Nach P. Berrettini da Cortona. Fol. Radirung.
I. Vor: Arnoldo V. Westerhout for.

19) Anbetung der Könige. Nach einem Gemälde von C. Maratti. kl. Fol. Ein früher und schwacher Versuch, kurze Zeit nach der Ankunft des Künstlers in Rom; skizzenhaft radirt. Dasselbe Gemälde wurde 1736 von J. Frey bei weitem besser gestochen.

20) Flucht nach Aegypten. Nach C. Maratti. kl. qu. Fol. Skizzenhaft radirtes Bl.; Seitenstück zum Tod des hl. Joseph, No. 42.
I. Arnoldo van Westerhout formis Romae.
II. Franco. Collignoni formis Romae.

21) Ruhe auf der Flucht in Aegypten; dabei der kleine Johannes. Nach einer Zeichnung Dess. Qualis est dilectus tuus etc. Achteckig. kl. qu. Fol.

22) Christus und die Samariterin am Brunnen. Nach Ann. Carracci. Gegenseitige Kopie der Ra-

dirung, die C. Maratti im J. 1649 nach diesem Gemälde verfertigte. kl. qu. Fol.

I. Mit Collignon's Adresse.

II. Mit Westerhout's Adresse.

23) Christus betet im Garten. Nach C. Maratti. Tristis est anima mea etc. gr. qu. Fol.

I. Vor: Romae apud Jacobnm Frey. An. 1728.

24) Christus am Kreuze. Nach Dems. Fran^co^. Collignoni formis Romae. kl. Fol. Von dem Künstler ausgeführt zur Zeit, als er die Radirnadel zu handhaben begann, und daher ziemlich unvollkommen.

25) Die Kreuzabnahme. Nach dem Gemälde des Daniele da Volterra (Ricciarelli) in S. Trinità del Monte zu Rom. Von der Gegenseite gestochen. Fol. Eine der frühesten Arbeiten des Kupferstechers, welcher dieses Bl. dem Arzte L. De Gomer gewidmet hat.

I. Vor Vinc. Billy formis.

26) Der Leichnam Christi auf dem Schooße seiner Mutter, nebst zwei heiligen Frauen und Johannes. Nach C. Maratti. Mit der Unterschrift: Mater Dolorum. cum prinilegio, ... 1701. Fol.

27) Die hl. Dreifaltigkeit. Nach dem Bilde von G. Reni in S. Trinità de' Pellegrini in Rom. Oben abgerundet. Fol.

28) Der Tod der Maria. Nach C. Maratti. 1728. gr. qu. Fol.

29) Die Himmelfahrt Mariä. Nach Dems. Quasi Aurora consnrgens. Fol.

30) Maria mit dem Jesuskinde, Johannes der Täufer, der hl. Lukas, welcher das Porträt der Mutter Gottes malt, und der Papst Petrus Cölestinus. Nach M. A. Franceschini's Gemälde in S. Giovanni in Bologna. gr. Fol.

31) Maria, auf einem hohen Thron sitzend, neben sich das Jesuskind, welches Rosenkränze, die von Engeln in Blumenkörben vom Himmel gebracht werden, an heilige Nonnen und Mönche des Dominikanerordens vertheilt, die ihrerseits den gläubigen Laien einen Theil davon abgeben. Nach einem Gemälde, welches C. Maratti im J. 1695 verfertigte und nnter seiner Aufsicht von seinem Schüler sehr sorgfältig stechen liess. Flores mei fructus honoris, spei. gr. Fol. Kapitalbl.

I. Vor Frey's Adresse.

32) Maria, das Christuskind auf ihrem Schooße haltend, betrachtet von ihrem erhöheten Sitz den hl. Carl Borromäus, der sich in ihren Schutz begibt und dem hl. Ignatius, der, auf den Band seiner Ordenssatznngen hinweisend, gegenüber kniet. Nach einem Gemälde von C. Maratti. Fran^co^. Collignon formis Romae. Oben abgerundet. gr. Fol. Radirtes Bl., skizzenhaft, aber meisterlich behandelt.

32a) Maria (Kniestück) hält mit der Linken das nackte Christuskind, das einen Apfel dem Munde nähert, über dem Tische und mit der Linken ein Buch; links bringt der kleine Johannes einen Vogel. Nach Ann. Carracci. Unten in der Mitte das Monogramm: RA, links: A. Carracci Invenit. Rechts: Colingnon formis Romae. Radirt. kl. Fol.

33—37) Vorgänge ans dem Leben des hl. Andreas. 5 radirte Bll. nach Domenichino's Gemälden in der Tribune der Kirche S. Andrea della Valle zu Rom. qu. Fol.

33) Der Apostel Andreas wird von Johannes dem Täufer in der Wüste auf den Heiland hingewiesen.

34) Die Berufung des Andreas.

35) Andreas anf die Folter gespannt und von Schergen gegeisselt.

36) Andreas auf dem Wege zum Richtplatz, betet das Kreuz an, das zu seinem Todeswerkzeug dienen soll.

37) Andreas, von Engeln nach dem Himmel entführt.

38) Die fünf von Alexander VIII. im J. 1690 kanonisirten Heiligen: Laurentius Justinianus, Johannes Capistranus, Johannes a S. Facundo, Johannes de Deo und Paschalis Baylon. Nach P. Locatelli. Io. Iacob. de Rubeis formis Romae. gr. Fol.

39) Der hl. Antonius von Padua von einem Engel nmgeben, küsst dem Jesuskinde die Füsse. Nach C. Maratti. Mundo corde — videbunt. Fol.

40) Die Marter des hl. Blasius. Nach Dems. Ubi multae coronae, multa certamina. gr. Fol.

I. Vor Frey's Adresse.

41) Der hl. Johannes a S. Facundo, ganze Figur. Nach H. Brandi. Fol.

42) Der Tod des hl. Joseph. Nach C. Maratti. kl. qu. Fol. Ziemlich skizzenhaft radirtes Bl., von dem Künstler in den ersten Jahren ausgeführt, als er, in Rom angekommen, sich auf's Kupferstechen verlegte. Seitenstück zur Flucht nach Aegypten, No. 20.

I. Arnoldo van Westerhout formis Romae.

II. Fran^co^. Collignoni formis Romae.

43) Der hl. Philippus Neri knieend im Gebet. Ganze Figur. Nach Dems. Fol.

44—48) Leben der hl. Bibiana. Nach Fresken in der Kirche S. Bibiana in Rom. 5 Radirungen. Romae ex officina Jo. Jacobi de Rubeis. gr. Fol.

44) Bibiana verweigert den Jupiter anzubeten. Nach P. da Cortona.

45) Demetria, Schwester der Bibiana, die gottlosen Zumutungen des Prätors verabscheuend, stürzt plötzlich todt nieder, im Beisein ihrer Schwester. Nach Dems.

46) Bibiana, an eine Säule gebunden, wird mit Bleikngeln zn Tode gepeitscht. Nach Dems.

47) Flavianus und Dafrosa, Vater und Mutter der Bibiana und Demetria. Statuen in Nischen. Nach L. Bernini.

48) Demetria, Schwester der Bibiana, Statue. Nach Dems.

49) Hl. Magdalena, in der Wüste. Nach C. Maratti. Gaudium erit coram Angelis, etc. Fol. — Die erste Platte, welche R. v. A. für C. Maratti nach einer Zeichnung desselben ausführte.

50) Anrora nnd Phöbus anf dem Sonnenwagen, in Begleitung der Horen. Nach dem Deckengemälde von Guido Reni im Gartenhause des Palastes Rospigliosi zu Rom. Si nendono da Arnoldo v. Westerhout. Omnia vincit Amor. Roy. qu. Fol.

51) Apollo und Daphne. Nach einem von C. Maratti für Ludwig XIV. gemalten Bilde. Romae apud Jacobum Frey. an. 1728. gr. qu. Fol. Zwei Bll., die zusammengehören und ein einziges großes Stück ausmachen, welches dem Marchese Pallavicini gewidmet ist von dem Kupferstecher, der auch die acht darunter stehenden lateinischen Verse verfasst hat. Seitenstück zu Romulus und Remus, No. 53.

52) Janus öffnet die Thüre des Jahres; bei seinem Herannahen verschwinden stürmische Regen und Frost, und hinter ihm folgen die Zephire, welche die Frühlingsgöttin, die liebliche, von Amorinen durch die Luft getragene Flora ankündigen. Diese reiche Komposition ist der Gegenstand eines Bildes, welches C. Maratti für den König von Spanien malte, und nicht bloß der unter der Leitung dieses Malers ausgeführte Stich, sondern auch die darunter befindlichen lateinischen Verse sind von A. — Auratus Janus etc. gr. qu. Fol. — Diese Allegorie auf die Erneuerung der Jahreszeiten nennen Heineken, Huber, Le Blanc und andere Ikonographen höchst komisch »Die Apotheose des Janus, ersten Königs von Italien.«

53) Die Zwillinge Romulus und Remus von dem Hirten Faustulus an der Tiber gefunden. Nach C. Maratti. Romae Apud Jacobum Frey anno 1728. Zwei zusammengesetzte Bll. gr. qu. Fol. Seitenstück zu Apollo und Daphne, No. 51, und ebenso dem Marchese Pallavicini gewidmet.

I. Vor Frey's Adresse.

Neuere Abdrücke beider Nrn. von den noch vorhandenen Platten.

54—63) Der Triumph des Julius Caesar. Nach A. Mantegna. Folge von 10 Bll., mit Titel: C. Iulii. Caesaris Dictatoris Triumphi . . . Ab Andrea Mantinea . . . . . Mantuae . . . . expressi. Aeneis Typis Dominici de Rubeis . . . . Anno. 1692. qu. Fol. — Mariette erfuhr von dem Kupferstecher Dorigny, dass R. van Audenaerd diese Platten nach A. Andreani's Formschnitten in Helldunkel verfertigte und keine andern Zeichnungen zum Vorbilde hatte; sie dienten ihm für die erste Anlage seiner Platten, die er nachher vollendete, wie es ihm gut dünkte, und dieser Umstand erklärt, weshalb seine Kupferstiche so wenig von dem Geist und Charakter der Originalgemälde an sich haben.

64) Der Leichenpomp der Königin Christina von Schweden in Rom. 1689. Romae ex officina Io. Iacobi de Rubeis. gr. qu. Fol. Radirung.

64a) Nuova et esatta Pianta del Conclave fatta nella Sede vacante di Papa Alessandro VIII. etc. den 12. Febr. 1691. Plan desselben mit Randbildern, die Zeremonien bei dem Begräbniss des Papstes und der Neuwahl vorstellend. Unten die Namen der Kardinäle. Verlag von Dom. de Rossi. R. V. A. (R. van Audenaerd) Gandese. Dalla Stamperia di Gio. Giacomo Rossi. gr. qu. Fol.

Die Platte ist auch noch später verkleinert (die Randbilder abgeschnitten) und mit Veränderungen mehrfach für das Conclave vom 5. März 1730 nach dem Tode Benedikt XIII. verwendet worden. (*Drugulin.*)

65) Nuovo disegno dell' ordine tenuto nella solenne cavalcata — peril possuno preso da N. S. Papa Innocentio XII. 13. April 1692. Verlag von Dom. de' Rossi. gr. qu. Fol. Radirt. (*Drugulin.*)

66) Die Gerechtigkeit beschirmt die Poesie. Allegorie zu Ehren des Hauses Spinola; das Wappen dieser Familie auf dem Schilde, welches die Gerechtigkeit hält. Radirung für ein Titelbl. 4.

66a) Allegorie, die Mathematik und Architektur, von einem Genius geleitet, folgen dem Merkur. Nach G. B. Gaulli. Fol. In: Sternberg's Katalog. I. 6731.

67) Allegorische Thesis zum Beweise des Vorrangs, welcher dem Kirchenrecht vor dem Staatsrecht gebührt, — dem Papste Innocenz XII. gewidmet und am 27. Juni 1695 zu Rom verfochten von Inn. Cam. Hier. Pamphili. Nach Seb. Corbellini, Fol. max.

67a) Der Zorn des Achilles, große Komposition für eine Thesis. Nach G. B. Gaulli. In: Otto's Katalog II. 1897.

68) Der Papst Innocenz XII. auf seinem Thron sitzend, an dessen Seite die römisch katholische Kirche steht, umringt von einer Menge armer Leute, die ihre Dankbarkeit bezeigen für die Wolthaten, welche der Papst ihnen erwiesen hat; von der andern Seite her kommen die verschiedenen Welttheile und bringen ihre Huldigungen dar, während die zu Boden geworfene Ketzerei vor ihrer Niederlage schaudert. Sinnbildliche Thesis zum Ruhm des genannten Papstes für seine Barmherzigkeit gegen die Armen und seine unbeugsame Strenge gegen die Ketzer. In der untern Abtheilung dieser Thesis, die von dem römischen Prälaten Mario Millini dem heiligen Vater gewidmet ist, sieht man zwei Figuren mit den Porträtmedaillons der Königin Christina von Schweden und des Kurfürsten Friedrich August von Sachsen, die beide in den Schooß der alleinseligmachenden Kirche zurückgekehrt waren. Dieses sehr seltene Stück wurde 1698 nach C. Maratti's Zeichnung (nicht, wie die gewöhnlichen Angaben lauten, nach A. Procaccini) gestochen, und besteht aus 3 Bll., die zusammen nur Eine Komposition ausmachen.

69) Giuseppe Archinto, Kardinal von Mailand. Brustb. von vorn. Nach G. Passeri. 4.

70) Francesco Barberini, Kardinal. Brustb. 3/4 rechts. Nach C. Maratti. 4.

71) Francesco Caraccioli, Pater. Brustb. 3/4 rechts. Nach A. Procaccini. 4.

72) Girolamo Casanate, Kardinal. Brustb. 3/4 rechts. Nach G. M. Morandi. 1695. 4.

73) Henri de La Grange d'Arquien, Kardinal. Brustb. 3/4 rechts. Nach F. Desportes. 4.

74) Herzog von Medinaceli. Brustb. 3/4 rechts. Nach A. Lesma. Fol.

75) Kardinal Ottoboni. Brustb. 3/4 links. Nach G. B. Gaulli. 4.

76) Philipp V., König von Spanien. Brustb. 3/4 rechts. Nach P. Valentini. Fol.

77) Giuseppe Sacripante, Kardinal. Brustb. 3/4 links. Nach G. B. Gaulli. Oval. 4.

78) Andrea di Santa Croce, Kardinal. Brustb 3/4 rechts. Nach G. Passeri. 4.

79) Domenico Taurusi, Kardinal. Brustb. 3/4 links. Nach G. B. Gaulli. 4.

80) Bildniss eines ungenannten Kardinals. Brustb. 3/4 links. Unten in einer Kartusche das Wappen des Vorgestellten, und darunter: R. V. Auden Aerd. Gand. inven. et sculp. 1695. Sup. Per. Fol. — Der mir vorliegende Druck war sehr beschnitten und die Unterschrift des Namens vielleicht abgeschnitten.

81) 24 Platten für: Raccolta di statue antiche e moderne data in luce . . . da Domenico di Rossi illustrata colle sposizioni . . di Pavolo Alless. Maffei. In Roma, 1704. 162 Bll. Fol.

82) Numismata virorum illustrium ex gente Barbadica. Patavii, MDCCXXXII. Fol. Mit einem 1760 veröffentlichten Supplement. 175 Platten

So erwähnt in kunsthistorischen und biogra-

phischen Handbüchern. Ich kenne dieses Prachtwerk nur als kleinen Querfolianten ohne Titel, mit 57 in Bloemaert's blonder und weicher Manier fein und sauber gestochenen Platten; 38 dieser Platten zeigen eben so viele Vorder- und Rückseiten von Medaillen mit Bildnissen von Mitgliedern der Familie Barbarigo, in reicher wappenartiger Verzierung; auf den andern Bll. befinden sich bloß einzelne allegorische Figuren. In späteren Ausgaben sollen diese Bll. mit lateinischen Versen begleitet sein und letztere den Kupferstecher zum Verfasser haben.

Schliesslich sei noch bemerkt, dass die Vertreibung Heliodor's aus dem Tempel zu Jerusalem, nach Rafael, eine große Radirung in 2 Bll., mit Unrecht zu den Werken unsers Künstlers gerechnet wird; dieses Bl. ist nicht von R. v. Auden-Aerd, sondern von C. Maratti radirt, der es in seiner Jugend, aber mit der vollen Geschicklichkeit eines reifen Mannes, ausführte. Die Angabe der Kunstschriftsteller könnte nur Grund haben, wenn von der Originalradirung eine Kopie existirte, die von Auden-Aerd verfertigt worden; eine solche ist mir bisher jedoch nicht vorgekommen.

s. Heineken, Dict. — Huber und Rost, Handbuch VI. 283. — Le Blanc, Manuel.

E. Kolloff.

Auder. Auder, Kupferstecher zu Paris in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh.

1–2) Première und Seconde vue des environs de Dunkerque. 2 Bll. Nach Jos. Vernet. A Paris chez David etc. qu. 4.

3–4) Première und Seconde vue de l'Isle de la Grenade. 2 Bll. Nach F. Kobell. A Paris chez David etc. qu. Fol.

s. Katal. Winckler. — Katal. Brandes. — Ottley, Notices. — Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Audibran. François Adolphe Bruneau Audibran, Kupfer- und Stahlstecher, geb. zu Paris den 8. Sept. 1810, lernte bei Girard und stach in Linien- und Punktirmanier. Seine von 1840–65 in den Pariser Salons ausgestellten Stiche finden sich bei Bellier (Dict.) angeführt, worauf wir verweisen. Wir nennen bloß:

1) Bll für: Ch. Gavard, Galeries historiques de Versailles. Fol.

2) Bll. für: Oeuvres complètes de Béranger. Paris, Perrotin. 1846. 2 Bde. gr. 8.

3) Bll. in: Musée de Versailles. Paris 1850. Roy. 4.

4) Kain verlässt die Leiche Abel's. Prudhon pinx. gr. 4.

s. Le Blanc, Manuel. — Bellier, Dict.

W. Schmidt.

Audinet. Philip Audinet, mittelmäßiger Kupferstecher mit dem Stichel und in Punktirmanier, französischer Abkunft, arbeitete am Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrh. zu London, † daselbst den 18. Dez. 1837. Er hat besonders viel nach dem französischen Maler Pierre Danloux, der sich zur Zeit der Revolution in London aufhielt, gestochen.

1) Heinrich V., König von England, mit Familie. 4.
2) Louis XVI., König von Frankreich. 8.
3—5) Der Graf von Artois (Karl X.), Louis Antoine, Herzog von Angoulême und Marie Thérèse, Herzogin von Angoulême. 3 Bll. Danloux pinx. Fol.
6) Francis Beaumont, dram. Dichter, † 1615. 4.
7) Sir Richard Browne, Gesandter. Nach Nanteuil.
8) Heinrich, 3. Herzog von Buccleugh und Queensbury, † 1812. Danloux p. Fol.
9) C. W. H., Herzog von Buccleugh, † 1819. Danloux p. Fol.
10) Buffon, der berühmte Naturforscher. 8.
11) W. Bulmer, Buchdrucker, † 1830. Mit Autograph. 8.
12) Sir Wm. Burrell, Baronet von Valentine house, Commission. der Accise, † 1796. Mit Wappen. 4.
13) Master de Camp, Schauspieler, als Hengo. 12.
14) Miss Chapman, Schauspielerin. Nach Wilde. 8.
15) J. B. Cléry, dernier serviteur de Louis XVI. Danloux p. Fol.
16) Joseph Cradock, M. A., Obersheriff, † 1826. 8.
17) J. A. Deluc, Geolog, † 1817. Nach Wyatt. 4.
18) Sir Gilbert Dethick, garter king at arms, † 1584. 4.
19) Sir Wm. Domville, Baronet, Lord-Mayor von London. † 1833. Nach W. Owen. Fol.
20) John Fletcher, dram. Dichter, † 1625. 4.
21) Sir W. H. Freemantle, Hausschatzmeister Georg's III., † 1850. Nach Yelloway. 4.
22) J. Frobenius, Buchdrucker. Holbein p. Fol.
23) David Garrick. der ber. Schauspieler. Nach einer Statue. Stothard del. 8.
24) Adam Lord Gordon, General. Danloux p. Fol.
25) —— Ders. Desgl. 8.
26) Lord John Holt, Oberrichter, † 1709. 8.
27) —— Ders. 4.
28) John Howard, 1. Herzog von Norfolk, get. 1485. 4.
29) Soame Jenyns, Literat, † 1787. 12.
30) Ben Johnson, dram. Dichter, † 1637. G. Honthorst p. Gestochen 1811. 8.
31) John Phil. Kemble, Schauspieler, als Cato. 8.
32) Timothy Lane, Erfinder der Gradmaße, † 1807. Nach Patten. 4.
33) Thomas Leach, Polizeimagistrat in Hattongarden, † 1818. 8.
34) Ch. Lyttleton, Bischof von Carlisle etc. Nach Cotes. 8.
35) Francis Baron Maseres, deputy recorder of London, † 1824. Nach Hayter. 4.
36) Sir Thomas Moore. Holbein p. 4.
37) Caleb Hillier Parry, M. D., † 1822. Nach J. H. Bell. 4.
38) Richard Polwhele, Schriftsteller und Histor., † 1838. Nach Opie. Mit Autogr. 8.
39) Sir W. Raleigh, Seefahrer, † 1618. Mit Facsim. G. Vertue p. Fol.
40) Lord Robert Raymond, Kronanwalt, † 1732. Nach Richardson. 4.
41) —— Ders. Desgl. 8.
42) Lawrence Hyde, Graf von Rochester, Gesandter in Polen etc. Nach P. Lely, 4.
43) Lorenz Sterne, Dichter, † 1768. J. Reynolds p. 8.
44) Isaac Walton, berühmter Angler, † 1683. Nach Housman. 4.
45) Rev. Sir George Wheler, Rector von Houghton le spring, Durham, † 1724. 4.
46) Rev. Thom. Whitaker, Topograph, † 1821. Nach Northcote. 8.

47) Mrs. Whitelocke, Schauspielerin, als Margarete. Ganze Figur. gr. 8.
48) Lear mit dem Leichnam Cordelia's. Nach H. Fusell. 12. In Beil's British Theatre.
49) Eine vor Hunger sterbende Familie. Gravé par P. Audinet d'après une esquisse de H. P. Danloux. London etc. kl. 4.
50) Ansicht des Temple. In: Journal de ce qui s'est passé à la Tour du Temple, pendant la captivité de Louis XVI. — par J. B. Cléry. Lond. 1798. 8.
51) Er stach auch nach W. Alexander's Zeichnungen für: An historical Account of the Embassy to the Emperor of China etc. 1797. 8. s. Bd. I. pag. 283.

s. Ottley, Notices. — Le Blanc, Manuel. — Oettinger, Moniteur des Dates.

Notizen von W. Schmidt.

W. Engelmann.

Audouin. Pierre Audouin, Kupferstecher, geb. zu Paris 1768, gest. daselbst 12. Juli 1822, Schüler von Beauvarlet. Seine Platten sind, wie die seines Meisters, mit großer Sauberkeit, Feinheit, Brillanz und Leichtigkeit ausgeführt. Bei der Unterzeichnung derselben fügt er häufig zu seinem ganz ausgeschriebenen Namen Membre de l'académie Royale et Impériale des arts à Vienne hinzu; auf diesen Titel scheint er mehr gegeben zu haben, als auf denjenigen des »Hofkupferstechers«, der ihm zuerst von der Kaiserin Mutter, nachher von Ludwig XVIII., verliehen wurde.

1) La Belle Jardinière. Nach Rafael. Fol. Oben abgerundet. Fol. Für: Musée Français. I. 2.
   I. Mit den Künstlernamen in punktirter Schrift: Rafaël pinx. — Prudom Del. P. Audouin sculp. 1802.
   II. Ebenso, aber der Name des Zeichners ist verbessert in Prudhon Del.
   III. Mit der Unterschrift des Titels und mit den Namen des Malers, Zeichners und Stechers in gewöhnlicher Schrift. Die Jahrzahl 1802 bei dem Namen des Stechers in An 11 abgeändert.
   IV. Mit: Ecole Italienne, 17 und der Adr. Danlos aîné.
2) Die Grablegung. Nach Caravaggio. gr. Fol. Für: Musée Français. I. 36.
   I. Unter dem Einfassungsstrich, links: Peint par M. A. de Caravage; rechts: Gravé par p. Audouin de l'Académie des Arts de Vienne. 1809 (in punktirter Schrift).
   II. Mit den Namen des Malers, Zeichners und Stechers (in gewöhnlicher Schrift), und mit der Unterschrift des Titels: Le Christ porté au tombeau.
   III. Mit dem Zusatz: Ecole Italienne, 55, und mit der Adr. Danlos aîné.
3) Die hl. Magdalena, Brustb. in einem Oval. Nach C. Dolce. kl. Fol. Für: Galerie de Florence von Wicar. Bd. III.
   I. Vor aller Schrift.
   II. Mit den Namen des Malers, Zeichners und Stechers.
   III. Mit den Künstlernamen und der Unterschrift: Madelaine.
4) Jupiter und Antiope. Nach Correggio. Fol.
   I. Mit aller Schrift.
   II. Mit den drei Künstlernamen in punktirter Schrift.
   III. Diese Namen sind ausgelöscht und im Unterrande befinden sich die Unterschrift des Titels, der Name des Malers und der Name P. Audouin als Stecher und Verleger —, alles in gewöhnlicher Schrift; dabei: Déposée à la Bibl. Nat. le 19 Frimaire An. X.
5) Venus zieht sich den Dorn eines Rosenstrauchs aus der Fusssohle. Nach Rafael. Fol.
   I. Vor der Schrift; nur im Unterrande, rechts, ist de Saulx mit der Nadel hingeritzt.
   II. Mit den drei gestochenen Künstlernamen in gewöhnlicher Schrift; dabei das Wappen des Grafen von Metternich-Winneburg.
   III. Noch mit: Vénus Blessée, und der Widmung an den eben genannten Grafen.

   Neuere Abdrücke sind von der noch vorhandenen Platte.

6) Die Muse Calliope. Oval. Nach Lesueur. Fol.
7) Die Muse Urania. Oval. Nach Dems. Fol.
8) Die Muse Terpsichore. Oval. Nach Dems. Fol.
   Von jedem dieser drei für das Musée Français I. 61. 62 und 63 gestochenen Bll. existiren drei Plattenzustände.
   I. Vor aller Schrift.
   II. Unter dem Einfassungsstrich, links P. par le Sueur, rechts: Gravé par P. Laurent, et P. Audouin . . . . 1804 (in punktirter Schrift).
   III. Mit den Namen des Malers, des Zeichners und der beiden Stecher, in gewöhnlicher Schrift; dabei die Unterschrift des Titels, auf dem ersten Bl.: Muse No. I; auf dem zweiten: Muse No. II; auf dem dritten Muse No. III.
9) Die Musen Melpomene, Polyhymnia und Erato. Nach E. Le Sueur. qu. Fol. Musée français I. 64.
   I. Mit dem Namen des Malers und Gravé par P. Audouin . . . . 1805 (in punktirter Schrift).
   II. Mit diesen Künstlernamen und den Namen der vorgestellten drei Musen (in punktirter Schrift).
   III. Mit den Namen des Malers, Zeichners und Stechers, in gewöhnlicher Schrift, nebst der Unterschrift des Titels: Muses No. IV.
   IV. Mit dem Zusatz: Ecole Française, 44 und der Adr. Danlos aîné.
10) Die Musen Klio, Euterpe und Thalia. Nach E. Le Sueur. qu. Fol. Musée Français. I. 64.
   I. Vor aller Schrift.
   II. Mit den Namen des Malers und Stechers; dabei 1806 und die Namen der drei Musen, — alles in punktirter Schrift.
   III. Mit den Künstlernamen und der Unterschrift des Titels: Muses No. V, — alles in gewöhnlicher Schrift.
   IV. Mit dem Zusatz: Ecole Française, 45, und der Adr. Danlos aîné.
11) Die Muse Erato. Nach der Antike. Fol.
   I. Vor aller Schrift, nur unter dem Einfassungsstrich, rechts, befinden sich die Initialen: P. A.
12) Die Muse Polyhymnia. Nach der Antike. Fol. Für: Musée Français. IV. 18.
   I. Mit den Namen des Zeichners und Stechers.

II. Mit diesen Namen und der Unterschrift: Polymnie.
III. Mit dem Zusatz: 50 unter dem Namen der Muse und mit der Adr. Danlos ainé.

13) Apollon couronnant la vérité. Nach Landon. Fol.
I. Mit den Namen des Malers und Stechers, nebst 1796, — alles in punktirter Schrift.
II. Mit diesen Namen und 1797, in gewöhnlicher Schrift, ferner die Unterschrift des obigen Titels, und zuletzt die Adr. Jean.

14) Die Caritas. Nach A. del Sarto. Fol. Für: Musée Royal, I. 7.
I. Bloß mit den Künstlernamen auf einem Zettel in der unteren Ecke, links. ANDREAS SARTVS — FLORENTINVS PINXI — M. D. X. VIII. — P. AUDOUIN. 1813.
II. Mit den Namen des Malers, Zeichners und Stechers unter dem Einfassungsstrich; dabei: La Charité.
III. Mit: Ecole Italienne, 29, und der Adr. Danlos ainé.

15) Il n'est plus tems! (Psyche an einer Quelle, von Amor's Pfeil verwundet.) Nach P. Bouillon. Oval. Fol.
I. Mit den Künstlernamen und dem Wappen des Grafen von Cobenzl.
II. Ausser Namen und Wappen die Widmung an den Grafen und der Zusatz: Déposé à la Bibl. Nat. le 16 Ventose An. 12.
III. Wappen und Widmung ausgeschliffen; dafür die Adr. Rosselin zugesetzt.

---

16) L. G. Graf Suchet, Herzog von Albufera, franz. Marschall, Brustb. 3/4 rechts. Oval. Fol.

17) Alexander I., Kaiser von Russland, Brustb. 3/4 links. Oval. Nach P. Bourdon. Fol.
I. Name und Titel des Kaisers in offener Schrift; dabei die Namen des Zeichners, Stechers und Verlegers.
II. Name und Titel des Kaisers in geschlossener Schrift; ferner: die Widmung an Ludwig XVIII., die Namen des Schriftstechers und Druckers, und die Worte: Déposé à la Direction Royale de l'Imprimerie . . . .

18) Alexander I., Kaiser von Russland, Brustb. Profil links. Oval. Nach J. A. Laurent. 4.
I. Der Name ALEXANDRE IER. in offener Schrift; dabei die Namen des Zeichners und Stechers, die Widmung an Ludwig XVIII. und die Adr.: chez. P. Audouin, Rue du Mont Blanc. n. 16.
II. Der Name des Kaisers in gesperrter Schrift; sonst wie oben.

19) Herzog von Angoulême, Brustb. 3/4 rechts. Oval. Nach J. Bralle. Fol.

20) Herzogin von Angoulême, Brustb. 3/4 rechts. Oval. Nach F. Dumont. Fol.

21) Charles Ferdinand Duc de Berry, Brustb. 3/4 links. Nach J. B. Augustin. Oval. Fol.
I. Unten auf der Platte der Name des Vorgestellten, sein Titel, Geburtstag und Geburtsort, in offener Schrift, und sein Wappen; unter dem Einfassungsstrich, die Namen des Malers, Zeichners und Stechers.
II. Name, Titel, u. s. w. des Vorgestellten in gesperrter Schrift; ausser den Künstlernamen noch die Widmung, der Name des Schriftstechers, die Adr. des Verlegers und Druckers, und der Zusatz: Déposé au Bureau des Estampes.

22) Marie Caroline, Duchesse de Berry, Brustb. 3/4 rechts. Oval. Nach H. Hesse. Fol.
I. Unten auf der Platte der Name der Vorgestellten, ihr Geburtsort und Geburtstag, in offener Schrift, und ihr Wappen; unter dem Einfassungsstrich die Namen des Malers und Stechers.
II. Name u. s. w. der Herzogin in gesperrter Schrift; zu den Künstlernamen sind noch hinzugekommen die Widmung des Kupferstechers, seine Verlagsadr. und die Angabe: Déposé à la Direction.

23) Madame Boulanger, Sängerin, Brustb. 3/4 links. Oval. Nach G. Rouget. Mit Bertonnier gest. 1811. kl. Fol.

24) Lucius Junius Brutus, Brustb. von vorn, in einem Rund. Nach Molenchon. Fol.

25) J. C. Ellevion, Sänger, Brustb. 3/4 links. Oval. Nach Riesener. kl. Fol.

26) Gluck, Kapellmeister, Brustb. 3/4 links. Medaillon. Nach Le Faivre. 8.

27) Heinrich IV., von Frankreich, Brustb. 3/4 rechts. Nach F. Pourbus. Oval. 1818. Fol.
I. Mit den Namen des Malers, Zeichners, Stechers und Verlegers.
II. Ausserdem noch: die Widmung an den König, die Namen des Schriftstechers und des Druckers, und die Worte: Déposé à la Direction.

28) Karl X., von Frankreich, als Graf von Artois, Brustb. fast von vorn. Oval. Nach Saint. 1818. Fol.

29) —— Ders., Brustb. Profil links. Oval. Nach P. Bourdon. 4.
I. Die Worte: S. A. R. MONSIEUR in offener Schrift, dabei die Künstlernamen.
II. Jene Worte in gesperrter Schrift; dabei noch die Namen des Schriftstechers und Druckers, und die Angabe: Déposé à la Directon. Royle.

30) Angelika Kaufmann, Malerin, Kniestück. Nach ihr selbst. kl. Fol. Für: Galerie de Florence, von Wicar, IV.

31) Jean de La Fontaine, Brustb. 3/4 rechts. Nach H. Rigaud. 4.

32) Madame Vigée Lebrun, vor der Staffelei sitzend. Kniestück. Nach ihr selbst. kl. Fol. Galerie de Florence, von Wicar. III.
I. Vor aller Schrift.
II. Unter dem Einfassungsstrich links: Vigée le Brun pinx. in Roma 1790, rechts: P. Audouin . . . . sculpt. 1804 (in punktirter Schrift). In der Mitte des unteren Randes: Mde. Vigée le Brun peintre (ebenfalls in punktirter Schrift).
II. Unter dem Einfassungsstrich. Peint par elle-même à Rome en 1790. — Dessiné par Wicar. — Gravée par P. Audouin . . . . 1804; tiefer unten: Mme. Vigée Le Brun, — alles in gewöhnlicher Schrift.

33) Ludwig XVI. von Frankreich, Brustb. 3/4 links. Oval. Nach eigener Zeichnung. Fol. — Unbenanntes Bl., Seitenstück zu Necker, No. 47.

34) Ludwig XVIII., von Frankreich, Brustb. Profil rechts. Oval. Nach J. A. Laurent. 4.

I. Der Name des Vorgestellten in offener Schrift.
II. Dieser Name in geschlossener Schrift; dazu sind hinzugekommen die Namen des Schriftstechers und Druckers, und die Angabe: Déposé à la Direction de la Librairie.

35) —— Ders., Brustb. ³/₄ rechts. Oval. Nach einer Büste von A. Valois. Fol.

36) —— Ders., ganze Figur, im Krönungsornat, stehend. Nach A. J. Gros. Fol. max.
I. Unter dem Einfassungsstrich, links: Peint par A. J. Gros. 1815; rechts: Gravé par P. Audouin . . . . . 1818: tiefer unten, die Verlagsadr. des Kupferstechers.
II. Auf der Platte unten: LOUIS DIX HUIT, Roi de France et de Navarre. Unter dem Einfassungsstrich die Namen des Malers und Stechers, ebenso wie oben; weiter unten die Widmung, die Verlagsadr., der Name des Druckers und der Zusatz: Déposé à la Direction.

37) Ami Lullin, Genfer Syndikus, Brustb. Profil links. 4.

38) Marie Louise, Kaiserin der Franzosen, Brustb. ³/₄ links. Oval. Nach einer Büste von F. Bosio. Fol.

39) Louis Martin, Opernsänger, Brustb. ³/₄ rechts. Oval. Nach Riesener. Gemeinschaftlich mit Bertonnier. kl. Fol.

40) Ippolito von Medici, Kardinal, halbe Figur. Nach Tizian. kl. Fol. Für: Galerie de Florence, von Wicar, III.
I. Vor aller Schrift.
II. Mit den Namen des Malers, Zeichners und Kupferstechers und der Unterschrift: Le Cardinal Hippolyte de Médicis.

41) Frans van Mieris der Aeltere und seine Gemalin. Nach ihm selbst. Fol. Musée Royal, I. 80.
I. Unter dem Einfassungsstrich: P. Audouin sculp. 1819 (in punktirter Schrift).
II. Die Namen des Malers, Zeichners und Stechers; darunter der Titel des Bl.: Portraits de Mieris Et De Sa Femme, — alles in gewöhnlicher Schrift.
III. Mit dem Zusatz: Ecole Hollandaisse, 99, und mit der Adr.: Danlos ainé.

42) H. G. Riquetti, Graf von Mirabeau der Aeltere, Brustb. ³/₄ rechts. Nach M. del. ad viv. Fol. Unbenanntes Bl.

43) Moreau, kommandirender General der franz. Rheinarmee, Brustb. ³/₄ links. Oval. Nach F. Gérard. Fol.
I. Unter dem Oval in großen lateinischen Buchstaben: Moreau Général en chef de l'armée du Rhin.
II. Die Namen des Malers und Stechers über dieser Inschrift; innerhalb der Einfassung die Schlacht bei Hohenlinden, gezeichnet und radirt von Duplessis-Bertaux; darunter die Widmung, die Verlegeradr. und die Angabe: Déposé à la Bibl. Nat. le 18 Floréal. An IX.

44) Napoleon I., als erster Konsul, Brustb. ³/₄ rechts. Oval. Nach P. Bouillon. Mit der Unterschrift: Bonaparte, Ier Consul de la République Française. Im Unterrande die Schlacht bei Marengo, gez. und radirt von Duplessis-Bertaux. Fol.

45) —— Ders., als Kaiser der Franzosen, Brustb., Lorbeerkranz und Krönungsmantel. Oval. Nach C. de Chatillon. Fol.
I. Die Kartuschen in den vier Ecken der Platte enthalten den verschlungenen Namenszug, gebildet aus den Buchstaben: NLE.
II. In den zwei oberen Kartuschen liest man Ulm und Austerlitz; in den beiden untern den Buchstaben N. Dabei die Unterschrift: Napoléon Empereur des Français, Roi d'Italie . . . Auch ist als Unterrand noch eine Platte angesetzt, mit der Schlacht von Austerlitz, gezeichnet und radirt von Duplessis-Bertaux, und das Ganze ist von P. Audouin der Kaiserin Mutter gewidmet.

46) —— Ders., Brustb. ³/₄ links. Oval. Nach J. A. Vauthier. Fol.
I. Unter dem Oval auf der Platte: NAPOLEON EMPEREUR, in offener Schrift, und das Wappen des Kaisers. Unter dem Einfassungsstrich, die Namen des Zeichners und Stechers, darunter: A Paris chez Salmon . . . . und Déposé à la Bibliothèque Impériale.
II. Der Name des Kaisers in ausgefüllter Schrift; die obige Verlegeradr., so wie die Angabe Depositenexemplare, ist ausgeschliffen und auf folgende Art ersetzt chez Palmer au Musée Waterloo.

47) Necker, Finanzminister, Brustb. ³/₄ rechts Oval. Nach eigener Zeichnung. Fol. — Unbenanntes Bl.: Seitenstück zu Ludwig XVI., No. 33.

48) Erzherzog Karl von Oesterreich, Brustb. ³/₄ rechts. Oval. Fol.
I. Name und Titel des Abgebildeten, die Widmung an den Erzherzog und das Wappen des Prinzen, dabei die Verlegeradr.
II. Unter dem Namen des Erzherzogs und zwischen der Widmung ist vorgestellt, wie der österreichische Oberfeldherr die Friedenspräliminarien bei Leoben empfängt, gezeichnet von Swebach, gestochen von L. Garreau. Ausserdem noch: Déposé à la Bibl. Nat. le Ier Floréal An X.

49) Graf Peter Razoumowski, ganze Figur, an einem Tische stehend. Nach L. Guttenbrunn. gr. Fol.
I. Nur mit den Namen des Malers und Stechers.
II. Noch mit der Unterschrift und dem Wappen.

50) Salvator Rosa, halbe Figur, ³/₄ links. Nach ihm selbst. 4. Galerie de Florence, von Wicar, II
I. Unter dem Einfassungsstrich, rechts Audoüin. f. 1792 (in punktirter Schrift).
II. Ebendaselbst, links: Salvator Rose; rechts Audouin. f. (in gewöhnlicher Schrift).
III. Mit den Namen des Malers, Zeichners und Stechers, nebst der Unterschrift: Portrait de Salvator Rosa.

51) Madame Saint-Aubin, Sängerin, als Ambroise. Brustb. ³/₄ links. Oval. kl. Fol.

52) Raffaello Sanzio und sein Fechtmeister. Nach ihm selbst. Fol. Für: Musée français, I. 1.
I. Vor aller Schrift.
II. Unter dem Einfassungsstrich, links: Peint par Raphaël; rechts: Gravé par P. Audouin . . . . . . 1805 (in punktirter Schrift).

III. Ebendaselbst, die Namen des Malers, Zeichners und Stechers (in gewöhnlicher Schrift); dabei die Unterschrift: Raphaël Et son Maitre D'Armes.
IV. Mit dem Zusatz: Ecole italienne, 11, und mit der Verlegeradr. Danlos ainé.

53) Herzog von Wellington, Brustb. Profil, rechts. Oval. Nach J. A. Vauthier. 4.
I. Name und Titel: Le Feld-Maréchal DUC de WELLINGTON, in offener Schrift; die Künstlernamen und Verlegeradr. in gewöhnlicher Schrift.
II. Name und Titel des Herzogs in geschlossener Schrift; unter der Adr. noch die Namen des Schriftstechers und Druckers, und die Worte: Déposé à la Direction de la Librairie.

54) Velazquez in seinem Atelier malt die eilfjährige Infantin D. Margaretha, begleitet von Kammerdamen, Hofzwergen u. s. w. Nach Velazquez selbst. gr. Fol.
I. Unter dem Einfassungsstrich, links: D^n. Diego Velasquez De Silva pinx.; rechts: P. Audouin sculp. (in punktirter Schrift).
II. Hinter P. Audouin sculp. noch 1799.

55) Militärisches Anerbieten. Nach G. Terburg. Fol. Für: Musée français, II. 29.
I. Vor aller Schrift.
II. Unter dem Einfassungsstrich die Namen des Malers und Stechers in gewöhnlicher Schrift.
III. Zu jenen Namen ist der Name des Zeichners hinzugekommen, und die Unterschrift: Un Militaire offrant de l'or à une jeune femme.
IV. Mit: Ecole Hollandaise, 39, und mit der Verlegeradr. Danlos ainé.

56) Der Ordonnanztrompeter. Nach G. Terburg. Fol. Für: Musée Français, II. 30.
I. Vor aller Schrift.
II. Unter dem Einfassungsstrich, links: Peint par G. Terburg; rechts: Gravé par P. Audouin .... 1807 (in punktirter Schrift).
III. Ebendaselbst die Namen des Malers, des Zeichners und Stechers, in gewöhnlicher Schrift; darunter die Inschrift des Titels: Un officier assis près d'une jeune femme.
IV. Mit: Ecole Hollandaise, 41, und mit der Verlegeradr. Danlos ainé.

57) Die Aufwartung. Nach G. Metzu. Fol. Für: Musée Français, II. 42.
I. Vor aller Schrift.
II. Unter dem Einfassungsstrich, links: Peint par Metzu; rechts: Gravé par P. Audouin .... 1807 (in punktirter Manier).
III. Ebendaselbst, die Namen des Malers, Zeichners und Stechers in gewöhnlicher Schrift; weiter unten: Un Militaire faisant servir des raffraîchissements à une jeune femme.
IV. Mit: Ecole Hollandaise, 54, und mit der Verlegeradr. Danlos ainé.

58) Die musikalische Unterhaltung. Nach G. Metzu. Gest. von Chataigner, vollendet von Audouin. Fol. Für: Musée Français, II. 43.
I. Vor aller Schrift.
II. Unter dem Einfassungsstrich, links: Peint par Metzu (in punktirter Schrift); rechts: bloß die beiden Parallelstriche, wo der Name des Stechers hinkommen sollte.
III. Mit den Namen des Malers, Zeichners und Stechers, in gewöhnlicher Schrift; darunter: La Musicienne Hollandaise.
IV. Mit: Ecole Hollandaise, 55, und mit der Verlegeradr. Danlos ainé.

59) Die Begleitung mit der Laute. Nach Casp. Netscher. Fol. Für: Musée Français, II. 44.
I. Vor aller Schrift.
II. Unter dem Einfassungsstrich, links: Peint par G. Netscher; rechts: Gravé par P. Audouin ...... 1805 (in punktirter Schrift).
III. Ebendaselbst, mit den Namen des Malers, Zeichners und Stechers, in gewöhnlicher Schrift: darunter: L'accompagnement du luth.
IV. Mit: Ecole Hollandaise, 117, und mit der Adr. des Verlegers Danlos ainé.

60) Die Geflügelhändlerin. Nach G. Metzu. Fol. Für: Musée Royal, I, 72,
I. Vor aller Schrift.
II. Unter dem Einfassungsstrich: P. Audouin sculp. 1821 (in punktirter Schrift).
III. Edendaselbst die Namen des Malers, Zeichners und Stechers, in gewöhnlicher Schrift, und: La Marchande de volaille.
IV. Mit dem Zusatz: Ecole Hollandaise, 56, und mit der Verlegeradr. Danlos ainé.

61) Die Mandolinespielerin. Nach G. Terburg's Gemälde in Kassel. Fol. Für: Musée Royal, I. 58.
I. Vor aller Schrift.
II. Unter dem Einfassungsstrich: P. Audouin 1817 (in punktirter Schrift).
III. Ebendaselbst die Namen des Malers, Zeichners und Stechers, in gewöhnlicher Schrift; und darunter: Jeune femme étudiant sur la mandoline.

62) Ein junger Athlet. Nach der Antike. Fol. Für: Musée Français, IV. 77.
I. Vor aller Schrift.
II. Unter dem Einfassungsstrich: Dessiné par Bouillon. Gravé par P. Audouin. 1810 (in punktirter Schrift).
III. Die Namen des Zeichners und Stechers, in gewöhnlicher Schrift, und der Titel: Jeune athlète remerciant les Dieux.
IV. Mit dem Zusatz: 105 und mit der Adr. Danlos ainé.

63) Das große Staatskostüm der Kaiserin. Nach Isabey und Percier.
64) Amtstracht des Großalmoseniers. Nach Dems.
65) Amtstracht eines städtischen Maire. Nach Dems.
No. 63, 64, 65, drei Platten für: Le Sacre de S. M. Napoléon (I.), dans l'Eglise Métropolitaine de Paris, le XI. Frimaire An XII. gr. Fol. Pl. XI, XIX und XXXVIII.

Die drei Platten sind noch in der Calcographie du Louvre vorhanden.

66) Vier Fuss lange Kinnlade eines wallfischartigen Thieres, gefunden bei Maastricht, 1780. qu. Fol.

E. Kolloff.

Audouin. Pierre Elie Audouin, Maler und Zeichner, geb. zu Poitiers 1798, gest. zu Niort 23. August 1864. Er leitete gegen 40 Jahre lang die öffentliche Zeichenschule zu Niort. Seine ersten künstlerischen Arbeiten sind Miniaturen. Lange Zeit brachte er seine Ferien damit zu,

unter verschiedenen Meistern zu Paris zu studiren und später in der Schweiz und Italien zu reisen, von wo er jedes Jahr zahlreiche Erinnerungen in Pastell oder Aquarell zurückbrachte. Eine geringe Zahl Gemälde hat er in Oel ausgeführt, unter diesen einige von ziemlich großem Format; eines der letztern, Himmelfahrt Mariä, kam in eine Kirche. Ein anderes, der Bettler, befindet sich im Museum von Niort, welches auch eine hübsche Ansicht der Stadt in Wasserfarben besitzt. A. hat überhaupt seine eigentliche Stärke im Aquarell. Die Ansicht des Genfer Sees gilt für eines seiner besten Werke.

s. Explication des ouvrages de peinture etc., qui composent le Musée de Niort. 1865. pp. 11 und 22.

Privatmittheilungen von Belet u. Ritter zu Niort.
Alex. Pinchart.

Audran. Audran. Die französische Familie dieses Namens gehört zu den Familien, wo Neigung und Anlage zu gewissen Kunstfächern sich fortpflanzen, wo die Söhne dem Vater, die Neffen dem Oheim in ihrem Kunstbetriebe folgen und daraus gewissermaßen ein Erbgut machen: sie füllt in den Annalen der französischen Kupferstecherkunst einen sehr ansehnlichen Platz. Vereinzelte Stücke von allen ihren Repräsentanten kommen häufig genug vor; aber eine vollständige Sammlung ihrer sämmtlichen Werke habe ich nirgends angetroffen. Die nachfolgenden Verzeichnisse sind bei weitem nicht vollzählig und hätten zu einem viel größeren Umfange ausgedehnt werden können, wenn ich die mir unbekannten Stücke, die ich in kunsthistorischen Büchern und in Versteigerungskatalogen erwähnt fand, ohne weiteres hätte anführen wollen. Allein grundsätzlich habe ich in das Verzeichniss nur solche Bll. aufgenommen, die ich aus eigner Ansicht kenne; nur wenn ich bei P. J. Mariette mir unbekannte Blätter erwähnt fand, glaubte ich eine Ausnahme machen zu dürfen, weil dieser gründliche Kenner nichts verzeichnete, als was er selbst gesehen hatte. Heineken, Le Blanc u. A. sind in ihren Angaben durchschnittlich theils so unbestimmt, theils so ganz unrichtig, dass ich dieselben nur in den wenigen Fällen, wo die Stücke sich daraus erkennen lassen, benutzte. Uebrigens ist bei den Artikeln, die nach fremden Angaben zitirt sind, dieser Umstand jedesmal ausdrücklich bemerkt.

s. Heineken, Dict. — Basan, Dict. — Huber und Rost, VII. 91—93. 251—269. — Joubert, I. 177—187. — Le Blanc, Manuel. — P. de Baudicour, Peintre-Graveur. II. 291 (für P. G. Audran). — Robert-Dumenil, Peintre-Graveur. IX. 237 ff. (für Gérard Audran).

Charles oder Karle Audran, von seiner Familie der erste, der sich in der Kupferstecherkunst einen Namen machte. Er soll 1594 zu Paris geb. sein, und die auf einem seiner Kupferstiche befindliche Bezeichnung: C. Audran Paris. Fecit Romae scheint es zu bestätigen. Von wem er die ersten Anweisungen erhielt, ist nirgends berichtet, wir wissen nur, dass seine Erstlingsarbeiten in Lyon erschienen sind, — ein Umstand, der an der Richtigkeit der allgemeinen Angabe, dass er in Paris geboren und erzogen worden, Zweifel erweckt, und wenn er, gleichfalls nach allgemeiner Anführung, sein Kunstfach in zartester Jugend zu betreiben anfing, so passt dazu eben so wenig die früheste Jahrzahl, die auf einem seiner Stiche geschrieben steht. Dieses erste mit einem Datum versehene Blatt ist eine Titelverzierung, welche Maria und Joseph zu beiden Seiten einer Kartusche vorstellt; es ist 1616 gestochen, d. h. als K. Audran, wenn sein eben erwähntes Geburtsjahr richtig ist, schon 22 Jahr alt war, und mit einer Unbehülflichkeit ausgeführt, die keine lange Uebung voraussetzt. Die illustrirten Titelbll. aus den Jahren 1619 bis 1620 zeigen eben keine grössere Geschicklichkeit im Mechanischen; sie haben noch etwas sehr Hartes und Steifes. Erst von 1622 an macht sich ein Fortschritt bemerklich, und in den nächstfolgenden Jahren, 1624—1627, wird der Stich zunehmend weicher, sauberer und geschmeidiger. Um sich im Zeichnen und Stechen zu vervollkommnen, unternahm der Künstler seine »italienische Reise«, vermutlich im Jahr 1628 oder 1629. Denn von seinen Lebensumständen ist so wenig bekannt, dass man nur nach den Jahrzahlen auf seinen Kupferstichen Folgerungen machen kann. 1627 ist nämlich das letzte Datum auf den Blättern, welche Mariette mit Recht als »K. Audran's erster Zeit und Manier« angehörig bezeichnet. Die Kupferstiche, welche A. in Rom veröffentlichte, sind von 1630, 1631, 1632, 1633 datirt, so dass wir für seinen römischen Aufenthalt etwa vier bis fünf Jahre ansetzen dürfen. Nach Mariette's Meinung besuchte er hier die Schule des geschickten deutschen Kupferstechers Matthäus Greuter; wahrscheinlicher jedoch ist, dass er dort bei keinem Meister als Lehrling eintrat, sondern sich selbständig weiter ausbildete; denn seine römischen Arbeiten verrathen ein nach verschiedenen Seiten hin umschauendes, eklektisches Studium, und dass K. Audran nicht ganz unvorbereitet, als blosser Anfänger, nach Rom kam, beweisen die von ihm daselbst gelieferten Bll., die theilweise, namentlich »die Geburt des Zeus« nach A. Sacchi (No. 115), zu dem Vollkommensten gehören, was er überhaupt geleistet hat. Aus Rom kehrte er in die Heimat zurück, wo er sich zunächst noch eine geraume Zeit in Lyon aufhielt; denn die Spuren seiner dortigen Thätigkeit lassen sich auf Buchtitel- und Thesenverzierungen von 1635 bis 1643 verfolgen. Die datirten Pariser Stiche beginnen 1646, und es ist nicht zu gewagt, wenn man annimmt, dass er um diese Zeit seinen Wohnsitz nach Paris verlegte, wo er 1674 starb. Obschon er sich durch seine eigenen Werke Ruhm und Beifall erwarb, so verbreitete sich jedoch seine Berühmtheit noch mehr dadurch, dass ihm vor-

behalten war, die künstlerischen Anlagen seiner drei Neffen Germain, Claude II. und Gérard Audran zu entwickeln, von welchen der Letztere den Familiennamen auf's höchste verherrlichte.

A. hinterliess eine große Anzahl Kupferstiche, beinahe 300, größtentheils von geringer Bedeutung und nach unerheblichen Meistern, oft von nachlässiger Ausführung. Sehr viel beschäftigte ihn die damals herrschende Sitte, Druckschriften aller Art mit Kupfern auszuschmücken. So finden sich auf Titelblättern vielerlei, bisweilen weitläufige bildliche Darstellungen, die entweder nach eigener Erfindung gestochen sind, oder wozu er einzelne Bruchstücke, sogar ganze Kompositionen aus Kupferstichen nach Zeichnungen anderer Meister verwendet hat. Manche davon haben in technischer Hinsicht viel Gutes; alle zusammen sind merkwürdig durch ihren Inhalt und die mit urchristlicher Symbolik, scholastischer Mystik, klassischer Allegorie und heidnischer Mythologie verwebte Behandlung der gleichzeitigen Staats- und Kirchengeschichte.

Hinsichtlich der technischen Behandlung bieten seine Bll. eine grosse Verschiedenheit der Manieren. Die einen nähern sich der Art des C. Bloemaert; andere erinnern an L. Kilian, und wieder andere haben eine gewisse Verwandtschaft mit den Werken der Sadeler. Offenbar verdankt er viel den namhaften deutschen und niederländischen Kupferstechern, die zu seiner Zeit ihr Vaterland verlassen und sich in Italien angesiedelt hatten, wo sie durch ihre Arbeiten zu hohem Ansehen gelangten: er lernte von ihnen sein Blatt ausführen und ein Gemälde gut und gefällig, wenn auch eben nicht sehr treu im Geist und Geschmack des Originals vortragen. Nach ihrem Vorgange bedeckte er sorgfältig die Lichtflächen, welche die früheren auf Harmonie unachtsamen Kupferstecher ohne Unterschied ganz hell gelassen hatten, so dass die vielen über verschiedene Theile zerstreuten weissen Stellen die Gesammthaltung aufhoben und die Darstellung verwirrten. K. Audran liess die Schattenstriche in leichte Punkte verschimmern und bewirkte dadurch passendere Uebergänge vom Licht zum Schatten und eine richtigere Abstufung der Töne nach Maassgabe des Abstandes der Gegenstände. Vermittelst dieser Verbesserung erhielten seine Kupferstiche ein klareres, vollkommneres Aussehen; da aber seine Schraffirungen nicht gehörig abwechseln, sondern das Nackte der Figuren, Stoffe und Gewänder, Bäume und Gründe mit einer einförmig sauberen Praktik behandelt sind, so ist selbst an seinen schönen Blättern eine zu allgemein verbreitete Weichheit und Gleichförmigkeit zu rügen. Indessen wäre es unbillig, K. Audran's Werken, zumal seinen bessern Stücken, eine grosse Achtung zu versagen; fehlt es ihnen auch an künstlerischer Abwechslung der Behandlung, so zeigen sie dagegen grosse Leichtigkeit und Freiheit in der Führung des Grabstichels, dessen er sich fast ausschliesslich bediente, und machen, wenn sie nach guten Meistern mit Lust und Liebe gearbeitet sind, eine gefällige Wirkung, die für den Ausfall des Kraftvollen und Malerischen leidlichen Ersatz gewährt. — Man sagt, dass er seine Bll. anfangs C. A. zu bezeichnen pflegte; als aber sein Bruder Claude I. Kupferstiche erscheinen liess, die ebenfalls den alleinigen Anfangsbuchstaben seines Namens führten und C. A. bezeichnet waren, änderte er, um die seinigen von denen seines Bruders zu unterscheiden, das C in K, Anfangsbuchstabe von Karle, und schrieb sich auch mit diesen Vornamen anstatt des früheren Charles, der wie der Vorname Claude mit einem C anfing. Diese Nachricht findet sich zuerst im Dictionnaire des Beaux-Arts (Paris, 1759, in 12), von Lacombe, d. h. bei einem Schriftsteller, der über alle Audran so genaue und klare Notizen mittheilt, dass sie ihm von einem der letzten Repräsentanten dieses Namens geliefert sein müssen. Nichtsdestoweniger ist mir die Angabe verdächtig; denn die Kupferstiche, die ich von Claude I. Audran kenne, sind entweder mit seinem ganz ausgeschriebenen Namen: Claude Audran oder mit seinem folgendermaßen abgekürzten Vornamen: Cl. Audran bezeichnet, so dass, selbst abgesehen von der ganz verschiedenen Art der technischen Behandlung, die Kupferstiche der beiden Brüder nicht füglich verwechselt werden konnten. Was Charles oder Karle Audran angeht, so bediente er sich auf seinen Bll. folgender Bezeichnungen. In seiner ersten Zeit zu Lyon (1617—1627).

C. A. F.

CAudran fecit.

C. Audran fecit.

Charol^s Audran sculpsit lugdun.

Während seines Aufenthalts in Rom (1630—33):

Carol^s Audran Gall^s sculp. Romae.

Karol^s Audran Paris. Fecit Romae.

In seiner letzten und spätesten Zeit zu Lyon und Paris:

K· A· oder KA·

K. Audran fecit.

Karolus Audran sculpsit.

Verzeichniss seiner Stiche.

Biblische Geschichte, christliche Legende und Mystik.

1) David dichtet seine Psalmen. Nach J. Stella. 8.

2) Der englische Gruss. Kopie eines Kupferstichs

von dem jüngeren Raphael Sadeler nach der Zeichnung des J. Stradanus, nur mit einigen kleinen Verschiedenheiten. Fol.

3) Der englische Gruss. Nach L. Carracci. Spiritus Sanctus superveniet in te etc. Fol. — Auf dem Bl. ist Annibale Carracci als Maler genannt; Malvasia versichert jedoch, dass die Erfindung dem Lodovico Carracci angehöre, und dass es der erste Entwurf für dessen Bild in der Hauptkirche zu Bologna sei.

4) Maria und Joseph verehren das an der Erde liegende Jesuskind. Nach A. Cretey. Nascitur in puero sapientia. qu. Fol.

5) Die Anbetung der hl. drei Könige, 9 Figuren und 3 Kameele. 8.

6) Maria säugt das Jesuskind, halbe Fig. im Oval. Nach Ann. Carracci oder richtiger gesagt, Kopie des von Guido Reni nach Ann. Carracci radirten Bl. kl. Fol.

7) Maria mit dem Jesuskinde, in einer Landschaft. Herman Weyen exc. 8. Kopie des Originalstichs von G. Huret. Bloß die Köpfe der Maria und des Kindes sind von K. Audran.

8) Maria mit dem Christuskinde; sie hält eine Rose. Halbe Fig. im Achteck. 8.

9) Maria reicht dem Jesuskinde einen Apfel. Halbe Fig. im Oval. 8.

10) Maria hat auf ihrem Schooße das Christuskind, dem sie eine Weintraube hinhält; halbe Fig. Nach J. Stella. 8.

11) Maria hat in ihren Armen das Jesuskind, das seiner Mutter einen Kranz auf den Kopf setzt; halbe Fig. im Oval. 8.

12) Maria, im Vordergrunde einer Landschaft sitzend, zertritt der Schlange den Kopf und hat neben sich den kleinen Christus mit dem Kreuz. Kopie eines Kupferstiches nach G. L. Valesio (Bartsch XVIII. 213. No. 1), wo die Schlange nicht vorkommt und auch das Landschaftliche verschieden ist. kl. Fol.
   I. Vor der Schrift.
   II. Mit sechs französischen Versen im Unterrande.

13) Maria hält das Christuskind, das seiner Mutter den Kopf der Schlange zertreten hilft. Nach G. Huret. kl. Fol.

14) Maria mit dem Christuskinde, dem ein Engel Blumen überreicht. Oval, mit einem Kranz von Eichenlaub. Eine Zusammenstoppelung aus mehreren Stücken von S. Vouet. Fol. Anonymes Bl.
   I. Vor der Adr.: chez N. Regnesson.

15) Maria verehrt knieend das in der Wiege schlummernde Christuskind, welches kleine Engel mit Blumen bestreuen. Nach P. Berrettini. kl. Fol.

16) Maria hat neben sich das Christuskind, welches dem kleinen Johannes, der ihm die Füsse küsst, den Segen ertheilt. Halbfig. im Oval. Nach G. Reni, oder vielmehr nach dem Formschnitte in Helldunkel, welchen B. Coriolano 1647 nach der Komposition dieses Meisters verfertigte. qu. 4.
   I. Vor der Schrift.
   II. Mit Schrift und beträchtlichen Veränderungen, welche N. Poilly dabei vorgenommen hat; der Kopf der Maria ist völlig verändert und von Neuem gestochen. P. Mariette fils exc.

17) Maria, auf einem Stuhl sitzend, in der aufgehobenen Linken eine Rose, hat auf ihrem Schooße das Christuskind, welchem der kleine Johannes die Hand küsst. Halbe Fig. im Oval. Fol. — Gehört zu K. A.'s letzten Arbeiten, und ist sehr mittelmäßig; das Ganze ist aus Mignard's süsslichen Madonnen, zumal aus derjenigen, welche N. Poilly gestochen hat, zusammengestoppelt.
   I. Carolus Audran sculp. cum privilegio Regis.
   II. Mit dem Zusatz: Humbelot excudit.

18) Maria hat auf ihrem Schooße das Christuskind, welchem der kleine Johannes Blumen überreicht. Halbfig. im Oval. Nach Tizian. kl. Fol. — Dieses Bl. ist sauber gestochen und gut gezeichnet, aber nicht im Tizianischen Geschmack. J. Matham stach dieselbe Madonna, wo noch der hl. Franziskus dabei ist, und vielleicht verfertigte K. A. nach diesem Kupferstich den seinigen.
   I. Titianus in. — K. Audran fec. — Inveni quem diligit anima mea. — A Paris, chez Pierre Mariette fils . . . . . . du Roy.
   II. An dem Rande des offenen Fensters ist noch einmal die Adr.: P. Mariette fils exc.

19) Maria im Freien sitzend, empfängt die Früchte, die ihr der kleine Johannes überreicht, und hat bei sich die hl. Katharina, welche das Christkind anbetet. Nach Tizian. Im Unterrande die Namen der Künstler, die Adr. des Herman Weyen, und: Osculetur me osculo oris sui etc. qu. Fol.

20) Maria mit dem Jesuskinde, welchem der kleine Johannes Früchte in einem Korbe überreicht. Kopie des Kupferstichs von Joh. Sadeler nach Joh. von Achen. 8. Mariette erwähnt von diesem Bl. den Abdruck eines von Poilly überarbeiteten Plattenzustandes.

21) Maria, unter einem Baume sitzend, hält auf ihren Armen das Christuskind; ihr gegenüber sitzt die hl. Elisabeth neben Joseph, und zwischen diesen beiden steht der kleine Johannes. Kopie einer Radirung von S. Cantarini (Bartsch, XIX. p. 127. No. 9). K. A. hat zu der ursprünglichen Komposition einen reichen landschaftlichen Hintergrund von H. van Swanevelt's Erfindung hinzugefügt; der Umriss der Landschaft ist radirt und die Schattirungen sind mit dem Stichel ausgeführt. Im Unterrande acht lateinische Verse, die Dedikation und 1644. qu. Fol. — Sehr zart und zierlich gestochen, und bei allem Zusammengestoppel nicht uninteressant.

22) Maria sitzend, umgeben von Joseph, Anna und Joachim, hält das Christuskind, welches der Evangelist Johannes anbetet; darüber thront Gott Vater. Nach J. Stella. Fol.

23) Joseph führt den kleinen Jesus an der Hand. — Bei Mariette als eine Arbeit »von K. A.'s erster Manier« erwähnt.

24) Die Taufe Christi. Nach Ann. Carracci. Oval. Unten in der Mitte: An. Car. In. qu. 12. — Niedliches, anonymes Bl. Selten.

25) Christus betet im Garten. Nach J. Stella. 8.

26) Der todte Christus, am Fusse des Kreuzes auf einem Leichentuch an der Erde liegend, wird von der Maria betrauert. Fol.

27) Der todte Christus am Grabe, von Engeln verehrt. Kopie des Kupferstiches von R. Sadeler nach J. von Achen. qu. Fol.

28) Christus, der Mann der Schmerzen. Kopie des

Kupferstichs von A. Dürer (Bartsch VII. p. 44, No. 22). C. Savreux exc. 12.

29) Brustbilder von Christus und Maria, in Ovalen. Humbelot exc. Seitenstücke. 8. — Geringe Bll., von K. A. in seinem Alter ausgeführt, zu einer Zeit, wo seine Geschicklichkeit schon sehr abgenommen hatte.

30) Zwei dergleichen Brustbilder, Seitenstücke in Ovalen. Nach den Kupferstichen von C. Mellan. Fol.

31) Das vom Apostel Lukas gemalte Marienbild in der Kirche S. Maria Maggiore, zu Rom. 8.

32) Das wunderthätige Marienbild Notre Dame de Grace in Rochefort am Meer. 1648. 8.

32a) —— Dies. Darstellung. 12.

33) Das wunderthätige Marienbild Notre Dame du Mont Carmel. Boissevin exc. 8.

34) Maria auf Wolken, von zwei Engeln getragen und vom heiligen Geist überschwebt. Nach F. Albani. qu. Fol.

35) Maria von Engeln gen Himmel getragen. Nach Domenichino. Oval. Fol. Hauptbl.

I. Im Oval: Quae est ista quae progreditur quasi Aurora consurgens pulcra ut luna et electa ut sol. — Canticor ~. Unten auf der Platte, links: Dominic^s Bonnon^sis. Inv. et Pinx.; rechts: Karol^s Audran. Paris. sculpsit.

II. Die Stelle der Umschrift des Ovals ist durch einen Kranz ersetzt; die Künstlernamen sind geblieben, und im Unterrande ist folgende Inschrift hinzugekommen: Reginae Triumphanti. A Paris chez Pierre Mariette fils rue S^t. Jacques aux Collomnes d'Hercule.

36) Maria, als Himmelskönigin auf der Mondsichel stehend, hält in der linken Hand das Zepter und hat auf ihrem rechten Arm das Jesuskind. Nach J. Stella. Amat hanc Sapientia Matrem. Fol.

37) Drei Bll. (Anbetung der Könige, Beschneidung und Abendmal), nach Ch. Errard, für das 1642 zu Paris in der königl. Hofbuchdruckerei des Louvre gedruckte Gebetbuch. 8.

38) Vier Bll. (das 2., 22., 24. und 28.) zu einer Folge, wovon ich 34 Stücke gesehen; der Titel ist mir unbekannt geblieben; sie behandeln Gegenstände aus dem Alten und Neuen Testament und aus der Heiligengeschichte und sind nach den Zeichnungen des Fr. Chauveau gest. Ausser K. A. waren vorzüglich J. David und Campion als Stecher dabei betheiligt. 12.

39) Neun Bll. für: Breviarium ad usum ordinis S^ti. Francisci. Paris 1664. 12.

40) Dreiundzwanzig Bll. von gleicher Größe und ohne Zweifel für ein Brevier ausgeführt, mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, wie aus der Heiligenlegende, nach Meistern verschiedener Schulen. 8.

41) Der hl. Antonius, im Vordergrunde einer Landschaft; an seiner Seite wappenhaltende Kinder. Nach J. Stella 4.

42) Der hl. Athanasius, halbe Fig. Nach J. B. de Champagne. 4.

I. Mit den Namen des Heiligen, des Malers und Stechers.

II. Mit: Divini verbi vindex intrepidus etc. Die Platte ist überarbeitet, nach Mariette's Angabe, von Edelinck, welcher den Kopf des Heiligen darauf von Neuem gestochen haben soll.

43) Der hl. Benedikt, knieend, mit ausgebreiteten Händen, betrachtet die himmlische Herrlichkeit. Vor sich, auf einem Tische, ein Buch, einen Todtenkopf und ein Kruzifix. Im Unterrande: Sanctus Benedictus, eine lateinische Zeile, Zitat aus dem ersten Buche der Dialoge Gregor's, und darunter die Namen des Stechers und Verlegers. 8. — Die zwei bei Le Blanc No. 80 angeführten Plattenzustände sind mir unbekannt und verdächtig, um so mehr als seine Beschreibung dieses Bl. unrichtig ist. — Mariette erwähnt als von K. A. gest. noch zwei hh. Benedikte, die ich bisher nicht angetroffen: erstens Halbfig. im Oval, und dann zwischen zwei Mönchen.

44) Der hl. Bernhard von Menthon, stehend, als Besieger des Teufels. 4.

45) Der hl. Bernhard von Clairvaux, auf den Knieen vor der göttlichen Weisheit, die ihm in der Luft erscheint mit einem Gefolge von Engeln, wovon einer ihm eine Rose überreicht. Nach G. L. Valesio. qu. Fol.

Mariette spricht von einem II. Zustande mit beträchtlichen Veränderungen, u. A. an dem Kopfe des Heiligen, und erwähnt noch zwei hh. Bernharde, die mir nicht vorgekommen sind: Halbfig. im Oval, und derselbe, auf den Knieen vor der hl. Jungfrau, die ihn mit der Milch ihrer Brüste erquickt.

46) Der hl. Bruno, betend; im Hintergrunde zwei Mönche seines Ordens und die Klostergebäude der großen Karthause. Fol.

I. Im Unterrande die Dedikation des Hermann Weyen und die Adr.

II. Die Adr. ist weggenommen und mit denselben Worten, aber in kleinerer Schrift und mit verschiedener Interpunktirung ausgedrückt und weiter nach links hingesetzt.

III. Dedikation und Adr. ausgelöscht, dafür ein Karteil mit einer kreuztragenden Weltkugel, um welche: Stat crux dum volvitur orbis.

47) Der hl. Kajetan, Stifter des Theatinerordens, welchem Christus von seinem Blute zu trinken gibt. Halbe Fig. im Oval. 4.

48) Der hl. Franziskus de Paula, von Kinderengeln und Cherubim umschwebt, betet vor einem Altar; im Hintergr., rechts, zwei Mönche bei einer im Bau begriffenen Kirche. Nach S. Vouet. 1637. qu. Fol. — Schönes Bl.

49) —— Ders. Heilige, in der Einöde betend, begleitet von drei Kindern; zwei davon liebkosen ein Lamm, das dritte hält ein Schild, worauf: Humilitas. Carol^s. Mellin Lotaring^s. In. et pinxit Romae. Im Unterrande 8 lateinische Verse. Fol. — Eines von den schönen Bll. des Meisters und von ihm in Rom gest.

50) Der hl. Franz Xaver, stehend, halbe Fig., so wie er 1634 in Neapel dem Pater Mastrillo erschien. 4.

51) Der hl. Germanus, Bischof von Auxerre, nimmt die hl. Genovefa von Nanterre unter die Bräute Christi auf. Im Unterrande: STE GENEVIEVE und der Name des Stechers. kl. Fol. — Ein feines Bl.

52) Der hl. Gregor der Große, halbe Fig., die linke Hand auf der Brust. Nach F. Chauveau. kl. Fol.

53) Der hl. Hyacinth rettet aus einem Kirchenbrande das hl. Sakrament des Altars und das Marienbild. P. Mariette exc. kl. Fol.

54) Der hl. Ignaz von Loyola, betet vor einem Kruzifix, halbe Fig. in einem Oval mit vier Cherubim in den Ecken. kl. Fol.
55) Der hl. Ludwig, König von Frankreich, betet das wahre Kreuz und die Dornenkrone an. Nach J. Stella. 4.
56) Der hl. Petrus von Luxemburg, Bischof von Metz, von Engeln in den Himmel aufgenommen. kl. Fol.
57) Der hl. Placidus, Benediktinermönch, welchem die Maria mit dem Christuskinde, in Begleitung des hl. Joseph, erscheint. qu. 4.
58) Der hl. Sebastian, an einen Baum gebunden und durchbohrt mit Pfeilen, die ein Engel aus seinen Wunden herausreisst. Achteck. qu. Fol.
59) Der hl. Stephanus, gesteinigt. Kopie des Kupferstichs von Aeg. Sadeler nach J. Palma. 4.
60) Die hl. Cazaria, steht vor einem Bethäuschen in der Einöde. 4.
61) Die hl. Gertrude, Aebtissin von Nivelles, empfängt den Besuch der hl. Jungfrau. 8.
62) Die hl. Helena, von Kranken angerufen. 8.
63) Die hl. Margaretha, ganze Fig. in einer architektonischen Verzierung. Heiligenbild einer frommen Bruderschaft bei der Kirche Saint-Germain-des-Près zu Paris. Fol.
64) Dieselbe Heilige. Kopie des Kupferstichs von Fr. Chauveau nach N. Poussin. Fol.
65) Die hl. Ottilia, Aebtissin des Klosters von Hohenburg, betet vor einem Altar. 8.
66) Die hl. Regina, ganze Fig., stehend. 4.
67) Die hl. Scholastica, in der Einsamkeit. Herman Weyen ex. cum Pri. Re. 8.
68) Sechs Darstellungen aus dem Leben derselben Heiligen und ihres Bruders, des hl. Benediktus; sie bilden die schmückende Einfassung zu der dazwischen geschriebenen moralischen Anwendung der vierzehn Eigenschaften der Taube auf die Benediktinernonne.
   a. Die hl. Scholastica bittet den Himmel, er möge ihren Bruder, der sie verlassen wollte, bei ihr bleiben lassen.
   b. Die Heilige ertheilt ihren Nonnen die Ordensregel.
   c. Die Heilige verscheidet vor einem Altar.
   d. Der hl. Benedikt, an einem Fenster seines Klosters, sieht die Seele seiner Schwester in Gestalt einer Taube gen Himmel fliegen.
   e. Der hl. Benedikt lässt die sterbliche Hülle seiner Schwester in seiner Leichengruft beisetzen.
   f) Ein Knabe und ein Mädchen werden durch die Berührung mit den Gebeinen des hl. Benedikt und der hl. Scholastica wieder ins Leben gebracht. Oben Gott Vater in Wolken. Unten ein Blumenkranz mit vier Strophen eines französischen Gedichts auf die »scholastische Taube«; daneben die Initialen des Stechers, und im Unterrande die Adr. des Herman Weyen. gr. Fol. — Seltenes und vortreffliches Bl., eines der Hauptwerke des Meisters. Le Blanc zitirt es zweimal (No. 132 u. 174) unter ganz verschiedenen Benennungen.
69) Die hl. Therese von Jesu, Stifterin des Ordens der barfüssigen Karmeliterinnen, halbe Fig. 8.
70) Die hl. Veronika, halbe Fig. Nach S. Vouet. — Erwähnt von Mariette, der dazu bemerkt: es sei in dem ganzen Werk des Meisters das einzige radir e Bl.; er irrt sich jedoch in diesem Punkte, s. Not 98.

Geschichte und Bildnisse.

71) Anrede eines römischen Feldherrn an seine Soldaten, mit Unterschrift zweier lateinischer Verse. qu. 4. Dieses Bll., das ich in einer Sammlung von K. A.'s Werken antraf, und das Le Blanc, 259, ebenfalls aufführt, ist ein Bruchstück aus den Randverzierungen einer philosophischen Thesis. s. unten No. 127.
72) Adam, König von Aethiopien, im Begriff dem Jesuiten und äthiopischen Patriarchen Andrea Oviedo den Kopf abzuschlagen, wird von seiner Gemalin daran verhindert. Nach Ant. Pomerancio. gr. Fol.
73—74) Vorder- und Rückseite des am 11. Dezbr. 1622 Ludwig XIII. und der Anna von Oesterreich bei ihrem Einzuge in Lyon von den dortigen Domherrn in ihrem Residenzhause errichteten Triumphbogens. Fol. — Zwei sauber und sorgfältig gestochene Bll.
75) Ambiveri (Pater Alb. Maria), halbe Figur. 3/4 rechts. 12.
76) Avaux (Claude Mesmes, Graf von), französischer Diplomat, halbe Fig., Oval. Im Unterrande fehlt der Name des Dargestellten; man findet daselbst nur sein Wappen (Halbmond, Stern und zwei züngelnde Löwen). Fol. — Vortreffliches Bl.
77) Barbosa (Agostino), päpstlicher Protonotar, halbe Figur, mit Schreiben beschäftigt. 1636. Fol. — K. A. hat für dieses Blatt die Haltung der Figur, theilweise auch die Beiwerke auf dem 1602 von Fr. Villamena gestochenen Porträt des römischen Kirchenhistorikers Caesar Baronius benutzt.
   I. Der licht bearbeitete Knebelbart bedeckt die ganze Oberlippe; das Kinnbärtchen ist nur etwa eine Linie breit; die Augen blicken gerade auf den Beschauer.
   II. Der ganze Kopf ist verändert; der etwas vergrösserte dunkle Knebelbart lässt die Oberlippe sichtbar; der breiter gemachte Kinnbart misst mehr als drei Linien; die Augen blicken nach rechts hin.
78) Bus (der Selige Cäsar von), Stifter der christlichen Lehrväter in Frankreich, halbe Figur. 3/4 links. Fol.
79) Ferdinand III. der Heilige, König von Spanien, stehend, im Kronornat. 1630. Fol.
80) Gallemant (Pater Jacques), halbe Fig., in der Rechten eine Hostie, in der Linken einen Kelch haltend. 8.
81) Joyeuse (Pater Angelus von), halbe Figur, 3/4 rechts. 8.
82) Kempis (Thomas von), auf einem Hügel sitzend. 12. — Sehr feines Blättchen.
83) Lairuelz (Pater Servatius von), halbe Figur, 3/4 rechts. 4. Anonym.
84) Landelles (Gaston-Jean-Baptiste de Renty, Baron von), 3/4 rechts, Brustbild im Oval, umgeben von den allegorischen Figuren der drei christlichen Tugenden. Nach Fr. Chauveau. Fol. — Schönes Bl.
   I. Gaston Jean Baptiste de Renty, Seigneur de Citry, Baron de Landelles, mourut à Paris le 24 d'avril de l'an 1649, le 37. de son âge.
   II. Hinter dem Worte Landelles hinzugesetzt: etc.
85) Laurentius (Andreas), Leibarzt Heinrich's IV. von Frankreich, Brustbild, 3/4 links. Oval. 8.

86) Ribadeneira (Petrus), halbe Fig. $^{3}/_{4}$ rechts. 4.
87) Savoyen (Karl Emanuel II., Herzog von), in seiner Jugend, halbe Fig., $^{3}/_{4}$ rechts. 4.
88) Seguier (Pierre), französ. Kanzler, halbe Fig., $^{3}/_{4}$ links, in Oval, begleitet von der Religion und der Gerechtigkeit. Nach Fr. Chauveau. Ohne den Namen des Vorgestellten; im Unterrande nur die Namen der Künstler, das Wappen des Kanzlers und zwei Devisen. Fol.
89) Spinola (Pater Carlo), halbe Figur. 8. Anonym.
90) Vic (Dominique de), Erzbischof von Auch, halbe Figur, $^{3}/_{4}$ rechts. Oval. Nach C. Carette. Unten das erzbischöfliche Wappen, aber keine Angabe des Namens. 1655. Fol.
91) Villeroy (Charles de Neufville, Marquis von), halbe Fig., $^{3}/_{4}$ links. Oval. Fol.
92) Yvan (Antoine), Priester, malt ein Bild nach dem an's Kreuz gehefteten Christus und nach Moses, wie er auf dem Berge Sinai Gottes Befehle für die Verfertigung der Stiftshütte empfängt. Nach Phil. Vleughels. Fol. — Ohne den Stechernamen.
93) Morell (Juliana), gelehrte Nonne, halbe Figur, mit Bücherschreiben beschäftigt. 1617. 4.
94) Rita da Cassia, Augustinernonne, überreicht knieend der Maria und dem Jesuskinde eine Dornenkrone und empfängt einen Kranz von Rosen. 8. — Ohne den Stechernamen.

Mythologie und Allegorie.

95) Die Götter, welche den sieben Planeten vorstehen, sitzen um eine Weltkugel herum, welche das Chaos vorstellt. Nach A. Vajani. qu. Fol.
96) Apollo und Merkur auf ihrem Götterwagen helfen dem Herkules die Last der Himmelskugel tragen. Kopie des Kupferstichs von Fr. Villamena nach Fr. Albani. qu. Fol.
97) Fünf Bll. allegorisch-mystischen Inhalts, nach Lubin Baugin u. Champagne für: De l'Imitation de Jésus Christ, traduction nouvelle par le Sieur de Beuil. A Paris chez C. Savreux ..... 1665. 8. — Dieselben fünf Bll. in 12. u. in 24, bei demselben Verleger.
98) Die vier Elemente (nach anderer Bezeichnung die vier Jahreszeiten), dargestellt durch männliche akademische Aktfiguren. Folge von vier radirten Bll., jedes bez.: K. A. 1634. qu. 4.
   I. Vor der Adr. auf dem ersten Bl., dem Frühling und vor den Nummern.
   II. Mit F. L. D. Ciartres excudit auf dem ersten Bl. und mit den Nummern.
99) Eine Frau mit verschleiertem Haupte, auf einen Anker gestützt und ein brennendes Herz haltend, als Versinnbildlichung der drei christlichen Tugenden in Einer Gestalt. Oval. 8.
100) Ein Schutzengel zeigt einem Kinde die himmlische Herrlichkeit. Kopie der Radirung des S. Cantarini. Mariette exc. 4.
101) Die Weisheit mit dem Siegspanier Christi, auf einem Piedestal zwischen Religion und Frömmigkeit; daneben die Stärke, Klugheit, Genügsamkeit und Hochherzigkeit. Die Figuren nach denjenigen des Leichenpomps zu Ehren des Papstes Paul V., von Fr. Villamena, und der Hintergrund mit Gebäuden nach einer Thesenverzierung von demselben Kupferstecher komponirt. qu. Fol.
102) Die Göttin des Ruhms auf einem Fussgestell zwischen zwei anderen weiblichen Figuren, wovon die eine die Abtheilungen der Logik und Moral, die andere die Abtheilungen der Physik und Mathematik darstellt. Fol.
103) Die Göttin der Heilkunde, begleitet von Aristoteles und Plato, denen sie ein Bild zeigt, worauf der hl. Lukas vorgestellt ist. Fol.
   I. Die ganze Platte 257 mill. hoch.
   II. Die oben abgenommene Platte 168 mill.
104) Apollo verleiht die Gabe der Arzneikunde seinem Sohne Aeskulap, der von den Hauptrepräsentanten dieser Wissenschaft begleitet ist. Fol.
105) Die Gerechtigkeit auf einem Richterstuhl unter den berühmtesten Gesetzgebern. Allegorie auf die Vortrefflichkeit des Parlaments in Dijon. Fol.
106) Kaiser Ferdinand III. zwischen den Göttinnen des Siegs und des Ruhms. Fol.
107) Erzherzog Leopold Wilhelm von Oesterreich in einem auf Wolken getragenen und mit Adlern bespannten Triumphwagen; vorauf verschiedene Genien, wovon die einen die Scheelsucht, die Wollust und andere Untugenden mit Pfeilen durchbohren, die andern die Schätze des Ueberflusses auf die von der Gerechtigkeit begleiteten Wissenschaften und Künste ausschütten. Nach A. Vajani. qu. Fol.
108) Herzog Victor Amadeus von Savoyen bekämpft seine Feinde. Kopie des Kupferstichs von Fr. Villamena nach A. Tempesta. qu. Fol.
109) Der junge Herzog Karl Emanuel von Savoyen, abgebildet in einem von Genien getragenen Spiegel, und umgeben von Ludwig XIII. von Frankreich und den andern mit jenem Fürstenhause verschwägerten Prinzen. Oben in der Luft sind die Gottheiten des Olymps als Komparserie verwendet. Nach Spiritus Camberiensis (Esprit von Chambéry). qu. Fol.
110) Die römisch-katholische Kirche und Ludwig XIII. von Frankreich geruhen, die treuen Dienste der Herren von Villeroy anzunehmen. Nach J. Stella. qu. Fol.
111) Frankreich bekränzt zwei junge Krieger, von welchen der eine über Türken, der andere über Spanier gesiegt hat; dabei das Familienwappen mit Hermelin und rothen Pfählen. Fol.
112) Ein Perserkönig lässt eine Krone und goldene Ketten an einen Baum aufhängen. Nach A. Camassei. Allegorie zu Ehren einer italienischen Adelsfamilie, welche rothe Streifen und Lilien im Wappen führt. qu. Fol.
113) Gott Vater, auf seinem Throne sitzend, giesst den Feuerstrom seiner Liebe über vier weibliche Figuren aus, welche die vier Welttheile vorstellen. Zwei Engel halten einen Spruchzettel mit: FLVVIVS IGNEVS. Nach G. Ben. Castiglione. kl. Fol.
114) Die Poesie, daneben eine andere weibliche Figur, welche Seefahrer unterrichtet, wie man den Schiffskompass gebraucht; den Vorsitz dabei führt Jupiter in Begleitung seines Adlers, der in seinen Klauen einen Magneteisenstein hält, an welchen sich eiserne Kettenringe anhängen. Nach P. Berrettini. qu. Fol. — Schönes und wunderliches Bl., in Rom gestochen.
   I. Dem Papste Urban VIII. dedizirt, als eifrigem Beförderer der Künste und Wissenschaften und als hohem Sprössling des römischen Fürstenhauses Barberini, das bekanntlich Bienen zu Wappenthieren hat. Auf dem Magnet steht geschrieben: Arcanis nodis.

II. Die Inschrift und die Bienen ausgelöscht. Der Genius rechts oben hält einen Kardinalshut über einem Wappenschild, wo auf einem schrägen Querbalken drei Vögel und darunter ebenso wie darüber Ringe abgebildet sind. Dasselbe Wappen ist, dem grösseren Theile nach, ebenfalls an der Vorderseite des Sitzes der Poesie angebracht.

III. Der geflügelte Genius hält einen Kardinalshut über einem Wappenschilde, das einen Adler mit ausgebreiteten Schwingen im obersten Felde führt. An dem Sitze der Poesie sind die Theile des vorhergehenden Wappens ausgelöscht und dafür zwei Sterne und ein Kreuz mit herabhängenden Troddeln hinzugesetzt.

115) Die Geburt des Zeus. Nach A. Sacchi. Oben rechts in der Luft trägt ein geflügelter Genius das Wappen der Barberini. qu. Fol.

Dieses Bl., eines der vollkommensten, wurde wie das vorhergehende in Rom gestochen. Auch hier hat die Schmeichelei die Bienen des Idagebirges auf Kreta, welche dem neugeborenen Zeus Honig zur Nahrung brachten, mit den Barberini'schen Wappenthieren in allegorische Verbindung gesetzt und jenem römischen Adelsgeschlecht olympische Verwandtschaft angedichtet. Die Exemplare, die mir von diesem Bl. vorlagen, waren roth gedruckt, wie es mehrere nach demselben Meister ausgeführte Kupferstiche sind; doch existiren gewiss auch schwarze Abdrücke.

116) Götter von Flüssen und andern Gewässern, die in den Alpen entspringen, sitzen in einer hohen Gebirgsgegend und verwundern sich über einen in ihrer Mitte befindlichen und von Waffentrophäen gestützten Magnet, an den sich Lorbeerkränze und andere Siegeszeichen von selbst anhängen. Nach A. Vajani. qu. Fol. Allegorie auf Ludwig's XIII. Eroberungen in den Alpen.

I. Der Magnet ist mit Frankreichs Wappenblumen bezeichnet. Unten: Arcanis nodis. Auf jedem der Ruder ist ein Wappen, und unten in der rechten Ecke auf einem Stein ebenfalls ein Wappen.

II. Ueber dem Magnet zwei geflügelte Genien, welche das Wappenschild eines Kardinals halten. Die französischen Lilien sind von dem Magnet weggenommen, ebenso wie alle Wappen auf den Rudern der Wassergottheiten und auf dem Stein in der unteren Ecke zur Rechten; nur das unten in der Mitte des Blattes liegende Ruder hat sein Wappen behalten.

117) Ein Kentaur landet im Garten der Hesperiden und überreicht Jünglingen, die von der Jagd kommen, eine Laute, auf deren Rückseite ein schachbrettartig gefeldertes Wappen. Nach Ant. Pomerancio. qu. Fol. — Dies Bl. ist einem Grimaldi gewidmet.

118) Eine sitzende weibliche Figur, in einer von Engeln gehaltenen Kartusche, hat die Rechte erhoben und in der Linken eine Krone, welche, wie die daneben befindliche Inschrift: Velociori besagt, für den am schnellsten Ankommenden bestimmt ist; dabei ein Blumengewinde mit acht Männer- und Frauenköpfen in Medaillons. qu. Fol.

119) Eine weibliche Figur, einen Palmenzweig und Globus haltend, sitzt auf einem Thron, vor welchem zwei Engel das Wappen der Mademoiselle von Montpensier halten, und an beiden Seiten stehen auf zwei andern Thronen die französische Tapferkeit und Herrschermacht, in Begleitung verschiedener Tugenden. gr. qu. Fol.

120) Die makellose Tapferkeit in einer Prachtsäulenhalle, umgeben von vier allegorischen Figuren, welche Schilde mit Wappen halten; oben vier Kartuschen mit den Inschriften: Una Fides. Unus Deus. — Unus Rex. — Una Lex. — qu. Fol. Allegorie auf die Einheit in Kirche und Staat unter Ludwig XIV. in Frankreich.

121) Perseus bändigt das Flügelross Pegasus, nachdem er der Gorgo Medusa, aus deren Blut es entsprungen, das Haupt abgeschlagen; dabei die Victoria, die einen Drachen überwältigt. Allegorische Komposition, wozu K. A. die Bestandtheile aus dem von Aegid. Sadeler gestochenen Porträt des Kaisers Matthias entnommen hat. qu. Fol.

122) Minerva und Perseus neben einer Kartusche mit dem Wappen von Camus, Bischof von Belley; dabei zwei weibliche Figuren, welche die Studien- und Friedensliebe vorstellen. Nach dem Kupferstich des Cher. Alberti, woran nur ein Paar Kleinigkeiten abgeändert sind. qu. Fol.

123) Mehrere weibliche Figuren, welche die verschiedenen Abtheilungen der Philosophie versinnbildlichen. Allegorie zum Ruhme eines Prälaten, der fünf Muscheln im Wappen führt. qu. Fol.

124) Die Religion, vor einem Tempel sitzend, wo Kinder das Wappen eines Prälaten halten, das ein Kameel und drei Sterne zeigt. Im Hintergrunde die Ansicht einer am Meeresstrande gelegenen Stadt, die sich wahrscheinlich auf die kleine Küstenstadt Fréjus in der Provence bezieht. qu. Fol.

125) Herkules und die Stärke, in Gestalt einer Frau, die eine Säule trägt, vor einem der Gerechtigkeit geweihten Tempel, und auf der andern Seite Minerva, begleitet von Apollo, bei dem Tempel des Friedens. Allegorie auf einen französischen Herrn, welcher drei Sterne und eine Eiche in seinem Wappen führt. qu. Fol.

126) Die allegorischen Figuren der Liebe und Gerechtigkeit neben dem Wappen eines apostolischen Protonotars, das an einem Palmbaum hängt und einen steigenden Löwen nebst drei Mondsicheln vorstellt. Kopie eines Kupferstichs von Orazio Brunetti nach Fr. Rustici. qu. Fol.

Thesen- und Titelverzierungen.

127) Ludwig XIII. von Frankreich, zu Pferde, überreitet die Scheelsucht, die Zwietracht und andere Untugenden vor einem Triumphbogen, wo die Statuen der französischen Könige, welche den Namen Ludwig führen, aufgestellt sind. Thesenkupfer in zwei Bll. für: Assertiones ex universa philosophia, verfochten von Petrus Seve zu Lyon im Monat August 1622, und Ludwig XIII. gewidmet. Nach der im J. 1606 zu Rom von Fr. Villamena gestochenen Thesis zum Ruhme Heinrich's IV. von Frankreich, aber mit Veränderungen. A. veränderte ebenso den Hintergrund, den er einer anderen Thesis Villamena's entlehnte. Die Sätze der obigen Thesis sind eingefasst mit einer Randverzierung, wo antike Gegenstände abgebildet sind, und bei diesen befindet

sich, unten in der Mitte, die oben No. 71 erwähnte Ansprache eines römischen Feldherrn an seine Soldaten. qu. Fol. max.

128) Heinrich, Prinz von Condé, Brustbild, $^3/_4$ rechts, in einem Eichenkranze, mit allegorischen Figuren, von welchen die Stärke das Condé'sche Wappen hält. Nach J. Stella. Von N. B. Du Guay dem genannten Prinzen dedizirt. Fol. — Schönes Bl., nicht häufig.

129) Sigismund III., König von Polen, als Besieger der Türken. Nach A. Pomerancio. Fol.

130) Die göttliche Weisheit erscheint über einer weiblichen Figur der katholischen Kirche; daneben sitzen vier andere allegorische Figuren. Nach P. Berrettini. Thesis, aus zwei Bll. bestehend, 1648 in Paris gestochen und von ihrem Defendenten Ant. de Stainville de Cowonge dem Kardinal Mazarin dedizirt. gr. qu. Fol.

I. Die Kirche hält das Bildniss Mazarin's, und ein Buch, das als Untersatz für die päpstliche Krone dient. Die von den Nebenfiguren getragenen Kartuschen enthalten Devisen zum Ruhm des Kardinals. Oben halten Engel andere Kartuschen, jede mit den Mazarinischen Wappen (römische Fasces und Querstreifen mit drei Sternen).

II. Die Kirche hält einen Schild, der ein Medusenhaupt zur Verzierung hat; die Tiara auf dem Buche, das sie mit der Linken hält, ist weggenommen. Die Engelgruppen in der Luft halten Kartuschen, in welchen das Mazarinische Wappen durch ein anderes von zwei wilden Männern gestütztes Wappen ersetzt ist. Die Devisen auf den Kartuschen der sitzenden vier Figuren sind ebenfalls abgeändert, und unten rechts liest man: P. Mariette ex.

III. Abermals mit zahlreichen Veränderungen In der oberen Abtheilung trägt die göttliche Weisheit auf der Brust den leuchtenden heiligen Geist, anstatt der strahlenden Sonne im ersten und zweiten Zustande. Die Engelgruppen daneben halten Kartuschen mit verschiedenen Wappen, wovon das zur Linken zwei kreuzweise übereinander gelegte Schlüssel, das zur Rechten eine von sieben Lilien umgebene Bischofsmütze führt.

131) Jason raubt das goldene Vliess unter dem Beistande der Medea und des Orpheus, welcher mit den Tönen seiner Leier den Drachen einschläfert. Im Hintergrunde die Fassade eines Tempels, dessen Giebelfeld mit dem Wappen des Kardinals Mazarin verziert ist. Nach P. Berrettini. Thesis, vom Abbé Le Bouthilier 1658 in Paris verfochten und dem Kardinal Mazarin dedizirt; sie besteht aus zwei Platten, von welchen die unterste die Conclusiones philosophicae in griechischer und lateinischer Sprache enthält und mit Devisen zum Ruhm des genannten Kardinals eingefasst ist. qu. Fol. max.

132) Die Stadt Lyon huldigt ihrem Erzbischof, dem Kardinal A. L. du Plessis von Richelieu, der auf seinem Thron sitzt zwischen zwei weiblichen Figuren, welche Frankreich's Klugheit und glückliche Lage vorstellen. Zwei im J. 1642 ausgeführte zusammengehörende Bll. gr. qu. Fol.

133) Die Schutzgöttin der Stadt Lyon auf einem Thron über drei weiblichen Figuren, welche die Frömmigkeit der Einwohner dieser Stadt, die Vorsichtigkeit ihrer Magistratspersonen und die ihr zu Theil gewordene Segensfülle darstellen; im Vordergrunde die Flussgottheiten der Rhône und Saône. Nach N. Bonvallot. Zwei zusammengehörige Bll., 1642 in Lyon gestochen. qu. Fol.

134) François de Chassepot, Herr von Beaumont, stellt seine Neffen Charles und Jacques-Bénigne von Thesut der Weisheit vor, die von allen Tugenden umgeben, auf einem hohen Thron sitzt, und in der unteren Abtheilung sind Apollo, die Musen und Merkur vorgestellt, welche mehrere Knaben auf die zur Weisheit hinanführenden Stufen der Philosophie verweisen. Nach V. Plassard. Zwei zusammengehörige Platten, für eine Thesis. qu. Fol. max.

135) Die hl. Rosalie und die beiden palermitanischen hh. Agathus und Sergius, stehend zwischen gewundenen Säulen in einer architektonischen Verzierung. Für: De S. Rosalia oratio habita a Joanne Maria Rosciolo . . . . In Aula Collegii Romani Societ. Jesu. Fol.

136) Die hl. Katharina empfiehlt der hl. Familie vier von ihren Schutzengeln begleitete Studenten der Philosophie. Vermutlich nach L. Baugin; Andere sagen nach J. Stella. qu. Fol. — Schönes Bl.

137) Zwei Greise, anscheinend heidnische Philosophen oder griechische Häresiarchen, die ihren Glauben abgeschworen haben, werden von der hl. Katharina bei der Maria eingeführt, die, mit dem Jesuskinde in den Armen, auf Wolken thront und die Schutzempfohlenen gnädig aufnimmt; im Vordergrunde, rechts verbrennt ein Engel ihre ketzerischen Schriften. Nach Cl. Vignon. qu. Fol.

138) Der Geist Gottes, versinnbildlicht durch einen Jüngling, der unter Donner und Blitz Sturm und Wirbelwind ausbläst, offenbart sich einem Philosophen und einem Kriegshelden. Nach J. Stella. Für eine 1632 in Rom gehaltene Rede: De S^{ti}. Spiritus adventu oratio habita Romae. kl. Fol.

139) Der Geist Gottes in der Gestalt des Donners, umgeben von stürmischen Wolken und vier allegorischen Figuren, welche die vier Ecken und Enden des Weltalls vorstellen. Nach J. Stella. Für eine akademische Rede gleichen Inhalts, wie die vorhergehende; ebenfalls in Rom gestochen. kl. Fol.

140) Apollo und Diana, auf Wolken sitzend, halten das Mazarin'sche Familienwappen, und tiefer unten, eine weibliche Figur, welche die Beredsamkeit vorstellt, deren ausgedehnte Macht durch die neben ihr befindlichen Blitze und Ketten angedeutet ist. Nach J. Stella. Titel einer von Seb. de Laurentiis in Rom verfochtenen und dem Provinzial Fr. Mich. Mazarin dedizirten Thesis. kl. Fol.

141) Zephir verbreitet milde Luft, die auf seinem Gange Rosen spriessen lässt. Nach J. Stella. Für eine im J. 1631 zu Rom gehaltene akademische Rede: De S^{to}. Ivone oratio habita Romae. kl. Fol.

142) Klio und Mnemosyne neben einer Kartusche, in welcher die Erschaffung der Welt. Titelbl. zu: Horatii Tursellini . . . . Epitomae Historiarum Libri X. Editio secunda. Lugduni. M. DC. XXI. 8.

143) Moses und Aaron, die Schafe hütend, werden, der Eine zum Gesetzgeber, der Andere zum Hohenpriester berufen. Nach J. Stella. Titel für: Stephani Fagundez . . . De Justitia . . . . . Libri Septem. Lugduni . . . . M. DC. XLI. Fol.

144) Das Alte Testament und das Neue Testament in einer architektonischen Verzierung, deren obere Abtheilung den Märtyrertod des Jesaias vorstellt. Titel für: Jesaias expositus a P. Gabriele Alvarez. Tomus posterior. Lugduni . . . . M. DC. XXIII. Fol.

145) Sarah und Hagar, in Begleitung der allegorischen Figuren der Theologie und Logik. Titelbl. für: Dialecticothea. Lugduni . . . M. DC. XXVI. 8.

146) Zwei weibliche Figuren, die eine mit einem Buch unter dem Arm, die andere mit dem Schwert in der Hand, halten einen Kranz über einer Tafel, worauf: Ioannis Lorini . . . . Commentarij in Librum Numeri. Erste Ausgabe: Lyon, 1622; — Zweite Ausgabe: ebendas. 1625. Fol.

147) Hanna von dem Hohenpriester Eli getröstet. Titel für: La Direction et Consolation des personnes mariées. (A Paris.) 12.

148) David, sich mit der Harfe begleitend, singt Loblieder Gottes: Titel zu: Les Pseaumes de David en latin et en français. A Paris, 1650. 12.

149) David, auf seine Harfe gestützt, zwischen zwei Palmbäumen, an welchen die Trophäen seiner Siege aufgehangen sind. Angeblich nach J. Stella. Titel für: David J. Hier. Soprani . . . . Comment. illustratus. Lugduni . . . . . M. DC. XLIII. Fol. Schönes Bl.

150) Die göttliche Allmacht, im Giebelfelde einer architektonischen Verzierung, um welche rund herum Medaillons mit Porträtköpfen jüdischer Könige angebracht sind. Titel für: Francisci de Mendoca . . . . . Commentarij in quatuor libros regum. Lugduni . . . . M. DC. XXII.

151) Die Propheten Jeremias und Baruch in einer architektonischen Umgebung, wo oben in zwei Kartuschen der gekreuzigte Christus und die Maria auf der Mondsichel dargestellt sind. Titelbl. für: Michaelis Ghisleri . . . in Ieremiam Prophetam Commentarij . . . . Lugduni. M. DC. XXIII. Fol.

152) Die zwölf kleinen Propheten, in einer architektonischen Umgebung, wo oben die göttliche Dreieinigkeit in einer Engelsglorie. Titelbl. für: Commentaria in duodecim Prophetas minores. Auctore R. P. Cornelio Cornelij à Lapide. Lugduni. 1625. Fol.

153) David und Johannes der Täufer. Titelverzierung für: Novum Testamentum. Lugduni. M. DC. XIX. 18.

154) Christus belehrt seine Jünger. Nach J. B. de Champagne. Buchtitelverzierung. 12. — Van Schuppen hat dieselbe Darstellung gestochen.

155) Die Hauptvorgänge der Passion Christi. Titelbl. für: Le Mistère Sacré de Nostre Redemption, par Dom Polycarpe De La Revière . . . I. Partie. A Lyon. 1621. 8.

156) Petrus und Lukas in einer architektonischen Verzierung, wo oben die Ausgiessung des heiligen Geistes vorgestellt ist. Titelbl. für: Commentaria in Acta Apostolorum. Auctore R. P. Cornelio Cornelij à Lapide. Lugduni. M. DC. XXVII. Fol.

157) Gott offenbart den Evangelisten das Geheimniss der Monstranz mit der hl. Hostie. Nach Jean de Bologne. Titelverzierung für das Missel Romain, von Voisin. 1660. 12.

158) Die Evangelisten schreiben ihre Evangelien unter der Eingebung des heiligen Geistes. Nach E. Le Sueur. Titelkupfer für: Historia et Concordia Evangelica. Parisiis, apud Carolum Savreux . . . . M. DC. LX. 12. — Dieselbe Darstellung wurde 1653 von Nanteuil gestochen.

159) Christus und Maria, zu beiden Seiten einer Kartusche. Titelkupfer für: Prières chrétiennes. Lyon, 1619. 24.

160) Maria, stehend, in Begleitung mehrerer Engel, von welchen zwei einen Strahlenkranz mit der Inschrift: IESVS — MARIA halten. Titelkupfer. Auf der Rückseite des Abdrucks, den ich gesehen habe, stand gedruckt: Discursus Praedicabiles super Litanias Lauretanas Beatissimae Virginis Mariae. Fol.

161) Maria und Joseph zu beiden Seiten einer Kartusche. Titelverzierung. 1616. 8.

162) Maria hat den Leichnam Christi auf ihrem Schooß. Titelkupfer für: Forme du Gouvernement du Grand Hôtel Dieu de Lyon. A Lyon, 1636. 8.

163) Maria mit dem Christuskinde, halbe Figur, in einer Kartusche. Titelbl. für: Vitae et Sententiae Patrum occidentis, Libris VII. Digestae . . . Opera et studio Benedicti Gononi Burgensi. Lugduni. M. DC. XXV. Fol.

164) Maria, auf Wolken thronend, hält in der Linken eine Kette und mit der Rechten das auf ihrem Schooß stehende Jesuskind, das eine Rose in der Hand hat. Titelkupfer für: L'esclave de la Vierge Marie, par Mr. de Longueterre. A Lyon, 1624. 8.

165) Maria im Himmel, zwischen den Propheten Elias und Elisa und zwei Heiligen des Karmeliterordens, Petrus Thomas und Albertus Magnus. Titelbl. für: Breviarium Fratrum Beatae Mariae Virginis de Monte Carmelo. Parisiis, apud Joseph Cottereau. Unter dem Titel ist das Brustbild des Paters Joh. Ant. Philippi, Ordensgenerals der Karmelitermönche. 4. Feines Bl.

166) Gott Vater, sitzend zwischen zwei weiblichen Figuren, von welchen die eine, zur Linken, die christliche Theologie, und die andere, zur Rechten, die naturalistische Theologie vorstellt. Titelbl. zu: Theologia naturalis . . . auctore R. P. Theophilo Raynaudo . . . Lugduni. M. DC. XXII. 4. — K. Audran gebrauchte zu diesem Bl. aus seiner ersten Zeit die Beiwerke auf dem Porträt des Königs Sigismund von Polen von Aegidius Sadeler.

167) Die allgemeinen Kirchenversammlungen, dargestellt in Kartuschen. Titel für: Breviarium Cronologicum. Lugduni. M. DC. XXIII. Fol.

168) Die heilige Dreifaltigkeit, im Himmel von Engeln angebetet, und darunter der hl. Thomas von Aquino und der hl. Bonaventura, nebst mehreren Kindern, welche das Wappen des Kardinals Barberini halten. Nach G. Grasso von Aquileja. Titel für: De SS. Trinitatis mysterio opus. Auctore Th. Bergamensi. Fol.

169) Die christliche Religion, auf dem Thron; neben ihr, links, die Gerechtigkeit mit Schwert und Wage; rechts, die römische Kirche mit Schlüssel und Tiara. Titelbl. zu: Moralium quaestionum de Christianis officiis et Casibus conscientiae . . . . Tomus secundus, Decalogi praecepta singula. Auctore Vincentio Filliuccio. Lugduni. M. DC. XXVI. Fol.

170) Die römische Kirche, sitzend zwischen zwei weiblichen Figuren, welche das Geheimniss der Beichte vorstellen, in einer architektonischen Verzierung, wo unten die Kardinäle Scott und Areti abgebildet sind. Titelkupfer, von K. Audran's erster Manier, für: Antonini Diana Panormitani .... resolutionum moralium Pars Quinta. Editio ultima. Lugduni. M. DC. XLVI.. Fol.

Wahrscheinlich wurde dieses Bl. für die erste Ausgabe gestochen, und man benutzte es für diese letzte.

171) Die Macht der römischen Kirche, versinnbildlicht durch zwei weibliche Figuren, von welchen die eine die Tiara, die andere einen Trauring und die Himmelsschlüssel trägt; beide stehen neben einem Altar, auf welchen die göttliche Liebe sich in Gestalt von Feuerzungen ergiesst. Nach J. Stella. Buchtitel, gestochen 1639 in Rom. Fol.

I. An dem Altar ist das Wappen des Kardinals Cesarini abgebildet. Oben sind Kinder mit brennenden Fackeln; eines derselben hält ein Spruchband, worauf geschrieben steht: Maritalis Ignis. Die Platte, in diesem Zustande, diente nämlich für ein so betiteltes Buch. Selten.

II. Die Platte ist benutzt für: Conclusiones ex universâ sacramentorum materiâ ..... Romae, apud Grignanum.

172) Petrus Nolascus und Johannes Baptista vom hl. Sakrament, zwei Heilige vom Orden der Barmherzigkeit zur Auslösung der Gefangenen. Titelkupfer für: Sufficientia Concionatorum ... Lugduni. M. DC. XXXVI. 4.

173) Der hl. Franziskus und die hl. Klara, zu beiden Seiten eines Piedestals stehend. Nach J. Lepautre. Titelbl. für: Règle de S. François. 1662. 32.

174) Petrus von Aquitanien, Karmelitermönch, auf einem Schiffe, ermutigt die Lateiner zur Eroberung von Konstantinopel. Titelverzierung für: Vita B. Petri Aquitani. Lugduni. M. DC. XXXVII. 4.

175) Die Bildnisse der vier Hauptheiligen des Jesuitenordens, in Medaillons, welche an den korinthischen Säulen einer architektonischen Verzierung aufgehängt sind. Titelbl. für: Loci communes ad Conciones ... Auctore P. Francisco Labata. Lugduni. M. DC. XX. Fol.

175a) —— Dasselbe Bl. noch einmal gestochen, mit beträchtlichen Veränderungen, als Titelkupfer für: Seb. Barradas .. Itinerarium filiorum Israel ex Egypto in terram promissionis. Lugduni. M. DC. XXV. Fol.

176) Sechs Zisterzienserheilige: S. Raymundus, S. Petrus de Castrono, S. Pater Bernardus, S. Albericus, S. Stephanus und S. Robertus, in architektonischer Verzierung. Titelbl. für: Cisterciensium seu verius ecclesiasticorum annalium ..... Tomus primus. Fratre angelo Manrique, Burgensi. Lugduni. M. DC. XXII. Fol.

177) Brustbild des Kapuzinermönchs Matthias von Bellintani, in Oval, 3/4 rechts. Titelbl. für: Quadragesimale ambrosianum R. P. Mathiae Bellintani Capuccini. Lugduni. 1624. 4.

178) Die göttliche Weisheit, in Gestalt eines Engels, und die menschliche Weisheit, dargestellt durch eine weibliche Figur, die einen Spiegel und mathematische Instrumente hält. Titelbl. für: B. P. Damiani opera omnia. Lugduni. M. DC. XXIII. Fol.

179) Das Porträt des Jesuiten Franciscus von Mendoca, unter dem von Grégoire Huret, im J. 1635, komponirten und gestochenen Titelbl. für: Viridarium sacrae ac profanae eruditionis P. Fr. de Mendoca, Soc. Jesu Lugduni, mit zwei Figuren der heiligen und weltlichen Gelehrsamkeit. Fol.

180) Zwei Frauen zertreten die vergänglichen Güter mit Füssen und richten ihre Blicke gen Himmel. Titelverzierung für: L'Adieu du Monde. A Lyon, 1625. 8.

181) Die Unsterblichkeit, eine in der himmlischen Herrlichkeit sitzende weibliche Figur über einem brennenden Herzen, welches zwei Engel halten. Titelbl. für: L'Angelique de excellences l'âme. A Lyon, 1626. 8.

182) Die Edelmüthigkeit und andere weibliche Figuren, welche die Tugenden Anna's, Königin von Frankreich, versinnbildlichen, sind beschäftigt das Lob dieser Fürstin zu verkünden und ein ihr geweihtes Standbild auf einem Piedestal in einem Prachttempel zu errichten. Nach P. Berrettini. Titelbl. für: La Galerie des Femmes Fortes. Par le P. Pierre Le Moyne, mit zwanzig nach Claude Vignon's Zeichnungen von G. Rousselet und A. Bosse gemeinschaftlich gestochenen Kupfern. Fol.

183) Die Fama bringt das Porträt Mazarin's nach einer den Wissenschaften und Künsten geweihten Halle, wo sieben kleine Genien mit optischen Beobachtungen beschäftigt sind. Nach S. Vouet. Titelbl. Fol.

I. Der Titel des Buches ist noch nicht gestochen, und Mazarin's Porträt gegen die linke Seite hingewendet.

II. Das erste Brustbild Mazarin's ist weggenommen und mit einem Porträt dieses Kardinals, das nach der rechten Seite hinblickt, ersetzt. Nec vidisse semel satis est, Iuvas usque tueri. Der Titel: R. P. Joannis Francisci Niceronis parisini ord. Minimor. Thaumaturgus opticus ad Eminen[mum]. Cardinalem Mazarinum. Lutetiae Parisiorum Typis et formis Francisci Langlois alias dicti Chartres ... t ... M. DC. XLVI. cum privilegio Regis.

III. Ganz wie II; aber Mazarin's Porträt ist ausgeschabt. — Diesen Zustand finde ich bei Bartsch angegeben; Mariette hingegen spricht von einem, bevor das Porträt des Kardinals darauf gestochen worden. Dieser Plattenzustand würde demnach allen oben angeführten voraufgehen. Ich hatte keine Gelegenheit einen Abdruck zu sehen, wo das von der Fama gehaltene Papierblatt ganz weiss ist, und kann daher nicht über die Sache urtheilen.

184) Ludwig XIV., Halbfig. 3/4 rechts, mit Harnisch, in Oval. Titelbl. für: Le Monarque ou les Devoirs du Souverain. Par le R. P. Jean Serault. Paris, 1664. 12.

I. Iustitia et pax osculatae sunt, in offener Schrift.

II. Diese Inschrift in gesperrter Schrift.

184a) Klio und Mnemosyne, zu beiden Seiten einer architektonischen Verzierung. Titelblatt für: Abrégé de l'Histoire, von H. Turselin. 12.

185) Die Geschichtschreibung, stehend neben einem Fussgestell, und begleitet von der Zeit, der

Minerva und Fama, die ihr Hülfe leisten. Nach J. Stella. Buchtitel. Fol.

I. Für: Universa Historia Profana . . . . . Auctore P. Jacobo Goutoulas Tolosano.

II. Für: Atlas général et élémentaire pour l'étude de la géographie . . . par le S^r. Denos. 1769.

186) Die Poesie, sitzende weibliche Figur mit einem Kranz auf dem Kopfe. Oben in einer von zwei Engeln gehaltenen Kartusche: Vincentii Guinisii Lucensis . . . . Poesis. 12.

187) Die Beredsamkeit auf dem Thron sitzend. Nach J. Stella. Titelverzierung für: Vinc. Guinisii . . . . allocutiones gymnasticae. 1633. 12.

188) Die lateinische und französische Poesie, zwei weibliche Figuren neben einer Kartusche. Titelverzierung für: Le chois des epitres de Lipse traduites de latin en françois, par Antoine Brun. A Lyon, 1624. 8.

189) Fortuna, begleitet mit einem Kinde, das einen Vorhang hält, worauf das Wappen des Kardinals Barberini abgebildet ist. Titelbl. für: Tragediae Lucae Ant. Casini. 12.

190) Die leibliche Schönheit und Gesundheit, ein Mädchen und ein Jüngling, zu beiden Seiten eines Buchtitels. Für: Le Miroir de la Beauté et Santé corporelle. A Lyon, 1625. 8.

191) Bildnisse der vier vornehmsten Schriftsteller über Chemie. Titelbl. für: La Royale Chymie de Crollius. A Lyon, 1624. 8.

192) Giacomo Barozzio, genannt Vignola, halbe Figur, $^3/_4$ rechts, in architektonischer Verzierung. Titelbl. für: Regle des cinq órdres d'architecture. D. M. Jacques Barozzio de Vignole. 1665. A Paris, chez Pierre Mariette. 8.

Wappen, Vignetten, Zierbuchstaben, Devisen, Verlagszeichen und Sonstiges.

193) Wappen Urban's VIII.; daneben die Apostel Petrus und Paulus.

194) Wappen des Papstes Alexander VII., gehalten von zwei Kindern. P. Mariette ex. 8.

195) Wappen eines Kardinals (Adler und Löwenhaupt), nebst mehreren Genien. Joan. Sallanus Augustin^us delineavit Aumione. 1635. 4.

196) Wappen eines Großmeisters des Malteserordens, von Kindern gehalten, und daneben in vier Kartuschen die Ordensgroßmeister französ. Herkunft. 4.

197) Wappen des Bischofs von Beauvais Félix Viard, gehalten von zwei Engeln. 8.

198) Wappen eines Prälaten in einer Kartusche, um welche herum die Frömmigkeit, die Vorsichtigkeit, die Weisheit und Stärke. Fol.

199) Das französische Reichswappen, nebst 21 andern Wappen neuernannter Ritter des hl. Michaelordens. Fol.

200) Wappen des Ministers Colbert; daneben die allegorischen Figuren der Weisheit und Vorsichtigkeit. 8.

201) Wappen des Marquis von Saint-Chaumont, von zwei Adlern getragen.

202) Wappen der Familie von Villeroy, von zwei aufgerichteten Einhornen gehalten, um deren Hörner ein Spruchband gewunden ist mit: Ex virtute potestas. qu. Fol.

203) Wappen in einer Kartusche, an deren Seiten die Gerechtigkeit und Vorsicht. Nach J. Stella. qu. Fol.

204) Wappen, das einen Eber im Schilde führt; oben aus dem Helmschmuck ebenfalls ein Eber. kl. Fol.

205) Das Herz Christi von drei Nägeln durchbohrt und von der Dornenkrone umgeben. Vignette. qu. 12.

206) Elias in einem feurigen Wagen gen Himmel geführt. Vignette in einer Kartusche mit Rankenverzierung. qu. 12.

207) Christus wäscht den Aposteln die Füsse. Nach J. B. de Champagne. Vignette in einer Kartusche mit Rankenverzierung. qu. 12.

208) Johannes der Täufer predigt Busse in der Wüste. Nach J. B. de Champagne. Vignette. qu. 12.

209) Die Ausgiessung des heiligen Geistes. Nach P. Berrettini. Vignette. qu. 12.

210) Der Evangelist Matthäus schreibt das Geschlechtsregister Christi. Vignette. qu. 12.

211) Der Stammbaum Christi, am Fusse sitzt ein Engel. Nach Fr. Chauveau. Vignette. 12.

212) Ludwig IX. von Frankreich in der Schlacht bei Tailiebourg, und derselbe bei Damiette landend. Zwei Vignetten nach Fr. Chauveau. qu. 8.

213) Ludwig XIV. als Sonnengott. Vignette nach Fr. Chauveau. qu. 12.

214) Zwei Phantasiepferde, deren Hinterleiber in Laubgewinden endigen, welche sich in einander verschlingen. Hübsche Schlussverzierung. kl. qu. Fol. Anonymes Bl.

215) Ein weiblicher Kopf mit Ohrbammeln und Perlenschnur, zwischen zwei einander gegenübergestellten Delphinen, deren Schwänze zusammengebunden sind mit einer Schleife, worauf der Name des Stechers eingegraben ist. Schlussverzierung. 12.

216) Die Sonne zwischen zwei Lorbeerzweigen, die von Kindern gehalten werden. Schlussvignette. 12.

217) Zierbuchstaben. 24.

a. Der Evangelist Matthäus in einem L.

b. Der Evangelist Markus, ebenfalls in einem L.

c. Die französische Königskrone, die mit ihrem Schwergewicht sieben andere Kronen niederdrückt, ebenfalls in einem L.

d. Die leuchtende Sonne in einem S.

218) Devisen. 12.

a. Minerva und Perseus, neben einer Kartusche.

b. Ein Stier, welcher Korngarben austritt.

c. Ein Stier, welcher Götzenbilder umwirft.

d. Ein Adler kämpft mit einem Drachen.

e. Ein Adler prüft seine Jungen, ob sie ohne Wimperzucken in die Sonne sehen können, und damit beweisen, dass sie ächter Art und Herkunft sind.

f. Ein Schwan in einer Kartusche von Rohrstängeln.

g. Ein todter Löwe, aus dessen Rachen ein Bienenschwarm herausflattert. Nach Fr. Chauveau.

219) Gewerbezeichen:

a. des J. A. Huguetan; — Ptolemäus und Euklides an den Seiten einer Kartusche, in welcher eine Sphäre. 8.

b. des L. Anisson; — die Fama und Abundantia an den Seiten einer Kartusche mit der florentinischen Lilie. 8.

c. des Séb. Mabre-Cramoisy; — ein junger Storch, der einen alten Storch auf seinen Flügeln trägt und mit einer Schlange füttert, umringelt von einer Schlange, die sich in den Schwanz beisst. Nach Fr. Chauveau. 8.

d. des Louis Prost; — die hh. Ignaz und Franz Xaver neben einer Kartusche mit einem Adler auf der Weltkugel. qu. 8.

e. eines Buchhändlers; — Maria und Johannes der Täufer an den Seiten einer Kartusche. Nach Fr. Chauveau. 8.

220) Der Namenszug Ludwig's XIV. von Frankreich, in einem Medaillon, welches Amor bekränzt, und an dessen Seiten zwei andere Kinder sitzen. Nach Ch. Errard. qu. 12.

221) Antike Statuen.
a. Eine kauernde Venus.
b. Eine römische Dame, Blumen in der linken Hand haltend.
c. Eine römische Dame, stehend, mit der linken Hand ihr Gewand aufhebend.
d. Ein dramatischer Dichter, in der Rechten ein zusammengerolltes Papier, in der Linken eine Maske haltend.
e. Ein flöteblasender junger Faun, stehend.

Fünf Stücke, von K. Audran gestochen für: Galleria Giustiniana. Romae [1631]. Fol. Platten 38. 48. 75. 108 und 131, im I. Theil.

222) Die verschiedenen Lagen des Kindes in der Gebärmutter. Nach J. Androuet Ducerceau. 20 Bll. für: Traité des maladies des femmes grosses . . . Par Fr. Mauriceau. Paris, 1681. 4.

In der Dresdner Kupferstichsammlung findet sich noch als bemerkenswerth (*Mittheilung von Gruner*):

223) Zwei Engel einen mit Füllhörnern umgebenen Schild haltend, worauf eine sitzende weibliche Figur, sowie eine Lorbeerguirlande mit acht Medaillons. Legende - usus me peperit etc. Dabei noch andere Inschriften. C. Audran fecit. gr. 4.

Claude Audran der Aeltere, der erste mit dem Vornamen Claude und deswegen Claude I. genannt, Kupferstecher, 1597 zu Paris geb., Bruder des Vorhergehenden oder, wie andere behaupten, sein Vetter, lernte bei ihm und ging sodann nach Lyon, wo er am 18. Nov. 1677 starb. So lauten die gewöhnlichen Angaben; ich weiss nicht, in wie weit sie genau zutreffen. So viel ist gewiss: seine Kupferstiche sind in Lyon gearbeitet. Seine Art zu stechen hat nichts von derjenigen Karle's; er verbindet einen festen und derben Grabstichel mit breiter Behandlung, und seine Blätter erinnern an die Kupferstiche des Corn. Cort und Franc. Villamena. Es kann daher wol sein, dass er auch einige Zeit in Rom zugebracht hatte. Er stach Porträts und allegorische Einfassungen von Thesen und Buchtiteln. Die Bll. des Künstlers führen, ausser seinem ganz ausgeschriebenen Namen Claude Audran, noch folgende Bezeichnungen: Cl. Audran fe. oder fecit oder incidit, und den bloßen Vornamen, folgendermaßen abgekürzt: Cl.

Verzeichniss seiner Stiche.

1) Hl. Familie mit dem kl. Johannes, welcher dem Christuskind einen Spruchzettel mit der Aufschrift: ECCE AGNVS DEI überreicht. Fol.

2) Maria als Mater misericordiae, ihren Mantel ausbreitend über die Gemeinde. Ordinis Beatae Mariae Virginis de Mercede Redemptionis Captivorum. Fol.

3) Maria als Mater dolorosa. Image de Nostre Dame des sept douleurs honorée . . . . A Lyon. 8.

4) Allegorie auf den Bau des erzbischöflichen Palastes in Arles. Im Vordergrunde Allegorie der Kirche zwischen Merkur und der Gerechtigkeit; oben acht kleine Engel, welche Bauholz herbeibringen. qu. Fol.

5) Vier Helden des Alterthums, zu Pferde, in der Hand oder auf der Schulter flatternde Fahnen tragend, mit Löwe, Widder, Gazelle und Adler als Feldzeichen.
a. Ninus, König von Assyrien;
b. Cyrus der Große, König von Persien;
c. Alexander der Große;
d. Julius Cäsar.

Alle 4 Bll. mit 4 lateinischen Versen im Unterrande, und eines mit der Adr.: I. I. Thourneysen ex: Basileae. Fol.

6) Joh. Henr. Alstedius, Doktor der Philosophie, halbe Fig. 3/4 rechts. Oval. Fol.

7) Galileo Galilei, Brustb. 3/4 rechts. Oval. 4.

8) Innocenz X., Papst, halbe Figur, 3/4 rechts. Oval. Im Unterrande Wappen, zwei Medaillons mit Devisen und vier lateinische Verse. Fol.

9) Jacques Martotille, Franziskaner, Vater des hl. Franz von Paula, stehend, vor einem Kruzifix, betend. Kniestück. Im Unterrande sechs französische Verse und ein Wappen. 1641. Fol.

10) Petrus Ribadeneira, halbe Fig., 3/4 rechts, hält in der Linken ein Bildniss des hl. Ignaz. Oval. Fol.

11) Thesenverzierung. Sieben allegorische Figuren. qu. Fol.
I. Rechts, zwei Figuren halten ein Wappen, das zwei Kronen und einen züngelnden Löwen im Schilde führt.
II. Dieselben halten ein Wappen mit Kardinalshut und Bischofsmütze.

12) Thesenverzierung. Fünf allegorische Figuren. In der Mitte des Vordergrundes brennt auf einem Altar ein Feuer, in welches eine weibliche Figur einen Schlüssel hineinhält; sie hat in der Linken einen Ring. qu. Fol.

13) Allegorisches Thesenbild. Vorne rechts eine sitzende weibliche Figur, die einem überwundenen Ungeheuer ihren Fuss auf den Kopf setzt. Im Hintergrunde, auf derselben Seite, ein Tempel mit einer Säulenhalle, wo getanzt und ein Stier geschlachtet wird. qu. Fol.

14) Das Bildniss des Kardinals Giovanni de Lugo, Brustb., 3/4 rechts. Oval mit Wappen. Für eine 1646 von François Piolio im Lyoner Jesuitenkollegium verfochtene These. 4.

15) Das Bildniss des jüdischen Arztes Abraham Zacuto, im 66. Jahre, Anno 1642, halbe Figur, 3/4 rechts. Oval. Im Unterrande eine zweizeilige lateinische Inschrift. Titel für: Zacuti Lusitani opera omnia in duos Tomos divisa. Fol.

16) Zehn Medaillons mit Darstellungen aus der christlichen Religionsgeschichte. Titelbl. für: Conceptions théologiques sur toutes les festes des Saincts et autres solemnelles de l'année, preschées en divers lieux par Me. Pierre de Besse . . . . . A Lyon. M. D. C. XXIX. 8. — Vielleicht gehört auch zu diesem Buche das bei Le Blanc unter No. 14 erwähnte, aber mir unbekannte Porträt desselben französischen Hofpredigers.

17) Ein Prälatenwappen; daneben, zwei allegorische Figuren, und darüber drei Engel, die ein Spruchband halten mit der Inschrift: Sapiens dominabitur gemino orbi. Fol.

18) Zwei Bildnisse des hl. Franziskus, drei Vorgänge

aus dem Leben dieses Heiligen und sechs verschiedene Ordenstrachten der Franziskanermönche. Elf Platten: 19. 21. 22. 23. 24. 30. 31. 33 bis 36, für die elfte Abhandlung im zweiten Bande, p. 877—968, der Annales minorum Capucinorum, de Z. Boverio. Lugduni, 1632. 3 Bde. Fol.

Claude I. Audran hinterliess drei Söhne, Germain, Claude II. und Gérard, alle drei Künstler und Schüler ihres Oheims Karle, die nachstehend folgen:

Germain Audran, Kupferstecher, der älteste Sohn des Vorhergehenden, geb. zu Lyon 6. Dez. 1631, † daselbst 4. Mai 1710, kam nach Paris zu seinem Oheim Karle in die Lehre. Nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt, veröffentlichte er Kupferstiche, die eben nicht über das Mittelmäßige hinausreichen. Er stach hauptsächlich Porträts, die auch zu seinen gelungensten Erzeugnissen gehören. Seine Blätter, theils gestochen, theils radirt, tragen folgende Bezeichnungen:

G. Audran sculp.
Ger. Audran fec.
Germ. Audran sculp.
Germain Audran sculp.

Verzeichniss seiner Stiche:

1) Maria mit dem Jesuskinde in den Armen erscheint einem Holzhauer. Fol.
2) Der hl. Augustin, halbe Figur, schreibend. 8.
3) Die hl. Delphine, Almosen austheilend; — ihr Tod; — die Häupter des hl. Elzear und der hl. Delphine in Reliquienbehältern. Drei radirte Bll., nach A. Viri. Das dazu gehörige vierte Bl., die Vermälung des hl. Elzear und der hl. Delphine, ist von N. Auroux gestochen. 8.
4) Almeray, französ. Geschwaderkommandeur, Brustb., 3/4 rechts. Oval mit Wappen, aber ohne Namen. Fol.
5) Andrault de Meulenvrier Langeron, Klosterabt, Brustb., 3/4 rechts, in einem Lorbeerkranz. Mit Wappen, aber ohne Namen. Fol.
6) Andreas Argolus, Brustb., 3/4 rechts. Oval. 4.
7) Bertrand de Laperouse, halbe Fig., 3/4 rechts. Oval mit Wappen, aber ohne Namen. Unten links. G. Audran sculp. Lugdn. 1683. Fol.
8) J. B. Brodart, Galeerenintendant in Marseille, Brustb., 3/4 rechts. Oval mit Wappen, aber ohne Namen. 1680. qu. Fol.
9) Jean-Claude de Levis, Marquis de Chateau-Morand, Brustb., 3/4 rechts, in einem Lorbeerkranz. Mit Wappen, aber ohne Namen. Fol. Gutes Bl.
10) Baron Chateau-Renard d'Aymar, Parlamentsrath, Brustb., 3/4 rechts, in einem Lorbeerkranz. Mit Wappen, aber ohne Namen. Fol.
11) Claude Expilly, Parlamentspräsident, Brustb., 3/4 rechts, in einem achteckigen Rahmen. Mit Wappen, aber ohne Namen. qu. Fol.
12) Françoise de Saint-Joseph, barfüssige Karmeliternonne. Brustb., 3/4 links. 8.
   I. Mit dem Namen der Dargestellten. Germ. Audran fec.
   II. Noch mit: A lion ruë mercieie devan rue thomassin.
13) Erard-Anne de la Magdeleine-Ragny, Brustb., 3/4 rechts. In einem Lorbeerkranz, mit Wappen, aber ohne Namen. Fol.
14) Pierre Marion, Bischof von Gap, Brustb., 3/4 rechts, in einem Rahmen von Eichenlaub. Mit Wappen, aber ohne Namen. 1668. Fol.
15) François-Amédée Milliet, Erzbischof von Moustier in Savoyen, halbe Figur, 3/4 rechts. Oval, mit Wappen. Fol.
   I. Petrus Mullet. D. D. D. 1661 oder 1662 (die letzte Zahl unkenntlich). Ger. Audran sculp. lugd.
   II. Mit der Umschrift des Namens des Dargestellten.
16) Camille de Neuville, Erzbischof von Lyon, halbe Figur, 3/4 rechts, in einem Oval von Palmblättern. Mit Wappen, aber ohne Namen qu. Fol.
   I. Das Spruchb nd ohn Inschrift.
   II. Auf dem Spruchbande: Aspice torquatum et referentem signa Camillum. Virg Æn. 6.
17) —— Ders., Brustb., 3/4 rechts, in einem Eichenkranz. Oval mit Wappen, aber ohne Namen Germ. Audran sculp. Lugd. 1668. qu Fol.
18) —— Ders., in einem Lehnstuhl, in der Linken ein Papier und in der Rechten eine Feder. Ohne Namen des Dargestellten. Fol.
19) Théophile Reynauld, im Lehnstuhl vor einem Tisch, wo ein Tintenfass. Im Unterrande der Name, zwei lateinische Verse, und darunter links: Ger. Audran sculp.; rechts: 1663. Fol.
19 a) Lazarus Riverius, französischer Arzt zu Montpellier, 3/4 links, Doktormütze, langes Haar. Oval mit Umschrift. Unten eine Kartusche mit zwei Versen. Fo.
20) Charles-François de Sales, Enkel des hl. Franz von Sales, Brustb., 3/4 rechts. Oval. 1683. Mit Wappen, aber ohne Namen. Fol.
21) Karl Emanuel II., Herzog von Savoyen, Brustb. 3/4 links. Nach F. de La Monce. 12.
22) Maria Johanna Baptista, Herzogin von Savoyen, Brustb., 3/4 rechts. Nach Dems. Oval. 12
23) —— Dies., Brustb., 3/4 rechts, in einem Blumenkranz. 1677. qu. Fol.
24) Victor Amadeus II., Herzog von Savoyen, Brustb., 3/4 rechts, auf einem Sockel in einem Kranz 1683. qu. Fol.
25) Pierre de Villars, Erzbischof von Vienne, halbe Figur, 3/4 links. Oval mit Wappen, aber ohne Namen. Fol.
26) Allegorie auf Karl Emanuel II. von Savoyen. Das Brustb. wird von seinen Tugenden bekränzt. Nach Charles Dauphin. In einem viereckigen Rahmen mit Rankenverzierung. Fol.
27) Allegorie auf Maria Johanna Baptista von Savoyen. Die Fürstin sitzt auf einem Triumphwagen, der mit dem Pegasus bespannt und von ihren Tugenden begleitet ist. Fol.
28) Die Stadt Lyon, begleitet von Genien, welche die Wappen ihres Oberbürgermeisters und ihrer Schöffen tragen. Radirtes Bl. nach Thomas Blanchet. Fol.
29) Titelbl. für: Andreae Argoli Ephemerides ab anno 1640 ad annum 1700. Lugduni, 1659. 4. Le Blanc 6.
30) Titelbl. für die 1. Ausgabe des: Le Grand Dictionnaire historique von Louis Moreri. A Lyon, 1674. Fol.

Audran. Claude Audran, Maler, der zweite dieses Namens (daher Claude II. genannt) und der zweite Sohn des oben besprochenen Claude I., geb. zu Lyon am 27. März 1639. Sein Oheim Karle war sein Lehrer im Zeichnen; die Neigung zur Malerei bewog ihn, dieser Kunst den Vorzug zu geben. Er malte mit vieler Verständigkeit und Leichtigkeit, und diese Eigenschaften dienten ihm als Empfehlung bei dem Hofmaler Lebrun, welcher ihm die Untermalung bei zweien von seinen Alexanderschlachten anvertraute und ihn auch späterhin noch viel bei seinen weitläufigen Deckenmalereien in Sceaux, Paris und Versailles gebrauchte, so dass der Gehülfe ganz die Manier seines Meisters annahm. Sein letztes grosses Gemälde, die »Vervielfältigung der Brode«, ist C. Audran 1683 bez. und wurde von seinem Neffen Jean Audran gestochen (No. 20), s. auch No. 39 und No. 81 unter Gerard A. Er starb zu Paris 4. Januar 1684.

s. D'Argenville, Vies des Peintres. IV. 136.

Audran. Gérard oder Girard Audran, Kupferstecher, der dritte Sohn von Claude I., geb. zu Lyon 2. Aug. 1640. Nachdem er bei seinem Vater und Oheim den ersten Unterricht im Kupferstechen erhalten, kam er zum Behuf weiterer Ausbildung nach Paris, wo er seine Lehrzeit weniger auf sauberes, korrektes Schraffiren mit einfachen oder doppelten Strichen als auf gründliches Zeichnen verwendete und hierin die grosse Sicherheit erwarb, die einen Hauptvorzug seiner späteren Meisterschaft im Stechen begründete. Der Hofmaler Lebrun bemerkte G. Audran unter der Menge von Künstlern, die sich um seine Gunst bewarben, und gab ihm den Auftrag, seine Gemälde: Konstantin's Schlacht gegen Maxentius und Konstantin's Triumph, zu stechen. Die zwei im Jahre 1666 nach diesen Bildern ausgeführten Bll. (No. 93) bestärkten Lebrun in der guten Meinung, die er von dem jungen Künstler gehegt hatte, und verschaffte diesem freie Wohnung in der Tapetenfabrik der Gobelins. Die Steinigung des heil. Stephanus (No. 51) nach Lebrun, und die Rettung des jungen Pyrrhus nach Poussin (No. 89) erhielten ebenfalls die Zustimmung der Pariser Künstlerwelt; G. Audran liess sich aber damit nicht genügen und ging 1667 nach Rom, wo er drei Jahre verweilte und seine Zeit zwischen Zeichnen und Stechen theilte. Unter dem Einfluss des herrschenden Modegeschmacks vergriff er sich anfangs in der Wahl seiner Muster; das Studium der grossen Meisterwerke in Rom lenkte ihn jedoch von den manieristischen Vorbildern ab, und bald erschienen Beweise nicht bloß seines geläuterten Geschmacks, sondern auch seiner vorgeschrittenen technischen Geschicklichkeit, die, als sie nach Versailles kamen, so gerühmt wurden, dass Ludwig XIV. ihn nach Frankreich zurückberief, zum Hofkupferstecher mit ansehnlichem Gehalt ernannte und die von Lebrun für den König ausgeführten Bilder aus der Geschichte Alexander's des Großen zu stechen beauftragte. Die vier Blätter, nach jenen ungemein großen Kompositionen, womit G. Audran alle vorhergehenden Erzeugnisse der Kupferstecherkunst in Schatten stellte, erschienen 1672—1678 (No. 88). Inzwischen scheint er eine zweite Reise nach Rom gemacht zu haben; denn die »vier Kardinaltugenden« (No. 73), nach Domenichino's Gemälden in S. Carlo zu Rom, sind bezeichnet: G. Audran sculp. Romae 1675, und in der Folge veröffentlichte er nach N. Poussin, P. Mignard und andern Malern noch eine ziemliche Anzahl Platten, welche den Namen ihres Urhebers weit und breit berühmt machten. Er starb zu Paris 26. Juli 1703.

G. Audran galt lange für den vorzüglichsten Kupferstecher des großen historischen Stils. Vor ihm hatte Niemand Werke von solchem Umfange zu unternehmen gewagt; die Größe seiner Platten übertraf alle bisher bekannten Kupferstiche, und eine bisher beispiellose Virtuosität der Behandlung steigerte die Ueberraschung und Bewunderung. Sein großer Vorzug vor allen modernen Kupferstechern wird gewöhnlich in die Vortrefflichkeit seiner Zeichnung gesetzt. In der That liess er sich, wie bemerkt, während seiner Lehrjahre nicht sowol das ängstlich regelmäßige Schraffiren als das gediegene Zeichnen angelegen sein, und dass letzteres auch in seiner späteren Studienzeit ein Hauptgegenstand seiner Bestrebungen blieb, beweist das Zeichnenbuch (No. 123), welches er 1683 in Paris herausgab: Les Proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'antiquité. »Der Leser finde nicht für ungut, sagt der Verfasser am Schluss der Vorrede, dass ich hier mein Buch anpreise: Das Rühmlichste darin gehört nicht mir, sondern der von mir gepriesenen Antike; sie bietet mir bewundernswürdige Meisterwerke; ich mache daraus mein ganz besonderes Studium und verdanke ihr das Wenige, was ich weiss.« Die schönsten antiken Statuen, von G. Audran in Rom »auf allerhöchstes Verlangen zum Nutzen der Zeichnenschüler gemessen«, sind der Laokoon, der farnesische Herkules, Antinous, die Venus Kallipygos (euphemistischer das »griechische Hirtenmädchen« genannt), die Mediciäische Venus und der Belvederische Apoll.

Von der eigenthümlich befangenen Auffassungsweise seiner Zeit war A., den älteren Meistern gegenüber, nicht durchaus abhängig. Er sah nicht unbedingt Alles durch die Brille der damals maßgebenden Bolognesischen Schule, obwol er natürlich auch ein Kind seiner Zeit war. Mit Recht lobt Watelet an dem Künstler, er habe beim Nachzeichnen großer Gemälde in der Verkleinerung Vieles verbessert, wodurch sie in seinen Stichen merklich gewonnen hätten. Diese Bemerkung gilt freilich nur in Beziehung auf gewisse Meister. P. da Cortona und G. Lanfranco gab er etwas Stilgemässes und Korrektes, was diese Manieristen in günstigerem Lichte

erscheinen lässt. In seinen Stichen nach Rafael, zeigt sich ein beträchtlicher Abstand gegen die Originale, wobei jedoch in Rechnung zu bringen ist, dass die Hauptblätter dieser Gattung, der »feurige Busch« und die Stücke aus der Reihenfolge der »Tapeten«, dem gealterten und seiner Hand nicht mehr mächtigen Kupferstecher angehören. Uebrigens hatte er auch sonst kein sicheres Auge und Gefühl für die Würdigung italienischer Werke: er irrte sich öfter in den Namen der Meister, obwol er lange nach ihnen studirt hatte, und fast unbegreiflich ist der schon von Heineken berichtigte Irrthum, dass er eine Zeichnung von Rubens für eine von Rafael hielt (No. 44).

Nach unseren heutigen Anschauungen ist G. Audran zwar nicht mehr der einzige, unerreichbar höchste Kupferstecher historischer Stilbilder, als der er seinem Zeitalter galt, aber immer noch ein Künstler, der in seinem Fache Ausserordentliches leistete. Die älteren französischen Meister des Stichs, L. Gautier, Callot, A. Bosse verbreiteten vorzugsweise ihre eigenen Erfindungen, und der bei einer solchen Bethätigungsweise bestehenden Freiheit verdankte die Kupferstecherkunst in Frankreich, wie ehemals in Deutschland, unstreitig ihren raschen Fortschritt. Auf die eben genannten Stecher folgten Masson und Nanteuil, in deren Händen der Grabstichel technische Wunderwerke hervorbrachte. Ihre Kunst bestand in der täuschendsten Nachahmung: das Mürbe und Weiche des Nackten, das Rauhe und Feine der Stoffe, Stickereien und Spitzen, die blinkende Politur und Kompaktheit der Metalle, die leuchtende Helligkeit und Durchsichtigkeit der Edelsteine, die wallende Fülle und Leichtigkeit eines reichen Haupthaars, — Nichts war Masson unerreichbar, und in Nanteuil's verwegener Faust wurde der gehorsame Grabstichel eine weiche Kreide, womit er stattliche lebensgroße Porträts ausführte. Zu solchen Vorzügen brachte G. Audran eine besondere Technik und Tendenz hinzu, durch welche seine Kupferstiche eine neue Epoche bezeichnen. Während seine Vorgänger, die hauptsächlich aus der Natur oder Phantasie entnommene Gegenstände mit vielem Fleiss, Verständniss, Geschmack und Geschick zu Originalschöpfungen verarbeiteten, bestrebte er sich vorzüglich, die Werke der berühmtesten Maler jener Zeit in ihrem eigenthümlichen Geist und Charakter malerisch wiederzugeben, und die Art, wie er, mit allen technischen Vortheilen versehen, und mit den ihm eigenthümlichen Gaben ausgerüstet, auf diesem Wege in seinen Arbeiten Alles übertraf, was er und Andere früher geleistet hatten, machte jene Richtung seitdem zur entschieden vorherrschenden. Um den Pinselvortrag und die Abstufungen des Helldunkels möglichst treu und vollkommen wiederzugeben, bildete er sich ein eigenthümliches Verfahren, das für die Uebertragung großer historischer Gemälde in den Kupferstich sich ohne Widerrede als das zweckmässigste herausstellte und darin bestand, die Platte vermittelst der Radirnadel und des Scheidewassers bis zu einem gewissen Grade vorzubereiten, und nachher mit dem Stichel die zum Hervorbringen voller malerischer Wirkung nothwendige Arbeit hinzuzufügen. Schon im Beginn des 17. Jahrh. bedienten sich die italienischen Maler des Grabstichels zur Nachhülfe bei ihren radirten Platten, und pflegten die brabantischen Kupferstecher ihre anradirten Platten zu überstechen; in Frankreich findet man jedoch die vereinte Anwendung der Radirnadel und des Grabstichels erst später, und die meisterhafte Art und Weise, wie G. Audran diese Methode geltend machte, war um so überraschender, als man sie von ihm gar nicht vermutet hatte. Seine frühesten Grabstichelarbeiten (1660—1664) liessen eben keinen großen Techniker erwarten; das Machwerk dabei ist steif, trocken und farblos. Auch die obenerwähnten für Lebrun ausgeführten Stiche von 1666 sind noch keineswegs frei von Härte und Monotonie. Dagegen bemerkt man in seinen römischen Blättern (1667—1670) einen freieren, betonteren Vortrag: die Porträts von Clemens IX., J. Hilling und S. Sorbière sind auch noch mit dem Grabstichel allein, jedoch schon mit achtbarer Gewandtheit ausgeführt; sie stehen am Schluss der ersten Periode. Der große Kupferstich nach dem Deckengemälde von P. da Cortona in der Villa Sacchetti (No. 6) und die vierzehn Blätter nach den Malereien desselben Meisters im Palast Pamfili (No. 86), wo in die vorherrschende Grabstichelarbeit schüchtern und gleichsam versuchsweise Nadelstriche eingemischt sind, bilden den Uebergang zu der folgenden Manier, die zuerst in den Blättern nach den vier runden Fresken von Domenichino in S. Silvestro di Monte Cavallo entschieden und deutlich hervortritt. Hier zeigt sich bei vieler Festigkeit in der Behandlung, Zeichnung und Betonung ein überlegtes und glücklich durchgeführtes Kombiniren des Grabstichels und der Radirnadel. Wenn G. Audran, wie sich angegeben findet, während seines Aufenthalts in Rom das Atelier des C. Maratti besuchte, darf man wol vermuten, dass er von diesem zu jener Stichmanier hingeleitet worden.

Eine gediegene, großartige Behandlung, eine transparente Harmonie, die zwischen den Gruppen hinzugleiten und sie mit Licht zu umspielen und zu durchdringen scheint, sind dermaßen die für sein Talent charakteristischen Eigenschaften, dass man in den von ihm gestochenen Gemälden diese Vorzüge nur selten wiederfindet, und wer das Verdienst der Maler nach demjenigen des Kupferstechers beurtheilen wollte, könnte sich in der Werthschätzung der einen und des andern leicht irren. Doch soll G. Audran's Talent nicht ohne jede Einschränkung gelobt werden; Giulio Romano hat er nur in leicht andeutender Weise wiedergegeben und Rafael, wie gesagt, sehr

schwach übertragen. Besser gelang es ihm mit Domenichino und Ann. Carracci; doch zeigt sich seine Hauptstärke weniger in den Stichen nach Werken italienischer Meister, als in den Nachbildungen französischer Maler, weil er sich dem ausländischen Stil nicht so innig, wie seiner einheimischen Kunstweise anzuschmiegen wusste. Poussin und Le Sueur waren Maler, denen er an Geist, an Strenge des Stils und der Zeichnung gleichkam und im Vortrag, in der Kraft und Fülle des Ausdrucks und der Farbenstimmung überlegen war. Was er nach Mignard und Lebrun gestochen hat, bezeugt seine Meisterschaft im höchsten Grade: es ist dieselbe Art der Empfindung und Beseelung; man erkennt den Farbenton der Bilder und den Pinselstrich der Meister. Nirgends ist der Kupferstecher seiner eigenen Manier gefolgt, aber er hat die Art und Weise der Originale mit einer Leichtigkeit und Freiheit wiedergegeben, die nur dem ausgezeichnetsten Talente eigen ist. Man weiss nicht, ob er solche Erfolge mit seiner Nadel oder mit seinem Stichel erreichte; er gebrauchte beide Mittel mit solchem Takt und Geschmack, vermengte sie so einsichtsvoll und passend, dass es scheint, als hätten in seiner Hand jene zwei Werkzeuge jeden Augenblick einander ausgeholfen und einstimmig für ein bewundernswürdiges Ganzes zusammen gearbeitet. G. Audran suchte kein Staunen zu erregen; sein Bestreben ging nicht auf sorgsame Charakterisirung der Theile im Einzelnen: die Wirkung und Haltung im Ganzen blieb stets sein Augenmerk. Seine Art das Landschaftliche zu behandeln ist breit und leicht, großartig oder ernsthaft, wie die Gegenstände, die er darzustellen hatte; seine Pflanzen sind Muster von Naturwahrheit, so dass, wenn wir in der »Schlacht am Hydaspes« den Kopf des verwundeten Porus mit Interesse betrachtet haben, unsere Aufmerksamkeit sich auch nach der zur Rechten befindlichen Distelstaude zukehrt, weil sie gleich meisterhaft ausgeführt ist.

Die vier großen Kupferstiche nach den von Ch. Lebrun gemalten Bildern aus der Geschichte Alexander's des Großen, welche die Sammler gewöhnlich »die Alexanderschlachten von Audran« nennen, sind Meisterwerke ersten Ranges, und erweckten, bei ihrem Erscheinen jenseits der Alpen, von der Vortrefflichkeit der Originale einen so hohen Begriff, dass die Italiener in der ersten Verwunderung ausgerufen haben sollen: »Armer Rafael, du bist nicht mehr der Erste!« sich indess später, als sie Gelegenheit hatten die Urbilder zu sehen, über den fortdauernden Vorrang ihres gefeierten Meisters gewiss beruhigten. Lebrun selbst, wenn einer Ueberlieferung, die mit dem Charakter dieses eben so hochmüthigen als herrschsüchtigen Hofmalers nicht recht übereinstimmt, zu trauen ist, hätte unverholen erklärt, dass G. Audran seine Bilder verschönert habe. Diese überaus großen Kompositionen scheinen wirklich in den gestochenen Nachbildungen einen leichteren Schwung und Fluss der Zeichnung als in den gemalten Originalen zu haben, und jedenfalls sehen wir heutzutage die ersteren viel lieber als die letzteren. Nicht bloß in der Auffassungs- und Gefühlsweise hielt G. Audran gleichen Schritt mit Lebrun; er glich ihm auch in der rüstigen Handfertigkeit. Aus dem Datum seiner riesenmäßig großen Platten ersieht man die Schnelligkeit, womit er dieselben hervorbrachte. Er stach den »Uebergang über den Granikus« 1672, die »Schlacht bei Arbela« 1674, den »Einzug Alexander's in Babylon« 1675, und die »Niederlage des Königs Porus« 1678. Diese letztere Platte ist nahe an 5 Fuss breit und 2 Fuss hoch; G. Audran's geschwinde Werkmeisterschaft bedeckte demnach binnen 3 Jahren einen Flächenraum von 10 Quadratschuh mit eben so gleichmässig genauer als allgemein harmonischer Arbeit, und lieferte in so kurzer Zeit die weitläufigste und figurenreichste Komposition in der größten Dimension, die ein Kupferstich haben kann.

G. Audran hatte viele Schüler und Nachahmer, die sich aus Frankreich ins Ausland verbreiteten, so dass seine Richtung und Behandlung in alle neueren Kupferstecherschulen übergegangen und seitdem ununterbrochen bis auf den heutigen Tag gangbar geblieben sind. Er hinterliess eine große Anzahl Blätter, die theilweise in hoher Achtung stehen. Man findet darauf folgende Arten der Bezeichnung:

G. A. F.

G. Au. f.

Gir. Audran Inv. et Sculp. (1660 und 1680).

Ge. Audran fecit.

Gerardus Audran

Nicht alle Blätter, welche seinen Namen oder bloß den Namen Audran tragen, wurden vollständig von ihm verfertigt; mehrere sind von seinen Schülern, namentlich von seinen zwei Neffen Benoît I. und Jean ausgeführt und von Gérard nur überarbeitet. Nach der bei den Kupferstechern seiner Zeit gangbaren Sitte hatte G. Audran ein Verlagsgeschäft, welches er zuerst für Rechnung der Regierung aux Gobelins, sodann für eigene Rechnung und unter der Firma Aux Deux Piliers d'or, in der Rue St. Jacques betrieb. Dieses Geschäft erstreckte sich nicht bloß auf die von ihm selbst oder in seiner Werkstatt und unter seiner Aufsicht gearbeiteten Blätter; es begriff auch die von ihm bei andern

Kupferstechern bestellten Platten, wobei er gewiss gar keinen Anteil hatte und überdies manchmal der Name des ausführenden Künstlers vorhanden ist. Einige Verlagsartikel dieser Art sind am Schlusse unseres Verzeichnisses genannt. — Im J. 1771, bei dem Tode des letzten namhaften Repräsentanten der Audran'schen Künstlerfamilie, verkaufte man die von den Mitgliedern dieser Familie gestochenen Platten; die meisten davon gelangten in den Besitz des Pariser Kupferstichhändlers Joubert, welcher dieselbe Firma (aux 2 piliers d'or), wie die hundert Jahre vorher von G. Audran gewählte, zur seinigen gemacht hatte, und seitdem wurden viele Platten gelegentlich für die Calcographie du Musée du Louvre angekauft, welche sie noch gegenwärtig besitzt und Abdrücke davon zu wolfeilen Preisen verkauft. Auf diese Anstalt ist verwiesen mit den eingeklammerten Worten (Calc. du Louvre) bei den Blättern des nachfolgenden Verzeichnisses, von welchen die Platten noch daselbst aufbewahrt werden und neue Abdrücke liefern.

Bildniss des Künstlers, Brustb., 3/4 links, in Oval. Gestochen von N. Dupuis, nach einer Büste des Ant. Coysevox. 8.
- I. Mit den Namen der Künstler und der dargestellten Person.
- II. Mit diesem Namen und der Adresse des Odieuvre, welcher die Platte in diesem Zustande für die unter dem Namen »La Suite d'Odieuvre« bekannte Porträtsammlung benutzte.

Verzeichniss seiner Stiche.

Biblische Geschichten, christliche Legende und Mystik.

1) Die Sündflut. Nach R. de La Fage. gr. qu. Fol. R. D. 1.
- I. Vor aller Schrift.
- II. Die Namen des Stechers und Zeichners, und die Adresse Jean van der Bruggen, rue St. Jacques à la Vieille Poste.
- III. Die Adresse abgeändert: rue St. Jacques au Grand Magazin.
- IV. Mit der Unterschrift: Le Déluge, Gen. 7, und mit der Adresse: à Amsterdam chez Gérard Valck . . .

2) Der feurige Busch. Nach Rafael. Radirtes Bl., eines der letzten Werke des Kupferstechers, dem man nur zu deutlich die Altersschwäche anmerkt. gr. qu. Fol. — R. D. 2. — (Calc. du Louvre.)
- I. Mit den Namen des Malers und Stechers.
- II. Mit dem Zitat aus dem zweiten Buch Mosis, 3, 6. und G. A.'s Adresse: rue St. Jacques.

3) Durchgang durch's rothe Meer. Nach Fr. Verdier. Aus 2 Platten. gr. qu. Fol. — R. D. 3. — (Calc. du Louvre.)
- I. Mit G. A.'s Adresse aux Gobelins.
- II. Mit den Namen des Zeichners und Stechers; mit der Dedikation und seiner Adresse: Rue St. Jacques.

4) Durchgang durch's rothe Meer. Nach R. de La Fage. gr. qu. Fol. — R. D. 4.
- I. Mit den Namen des Zeichners und Stechers; und mit der Adresse des Jean Van der Bruggen: rue St. Jacques à la vieille poste.
- II. Die Adresse abgeändert: au Grand Magazin.
- III. Mit Passage de la mer Rouge. Exod. 14, und mit der Adresse des Gérard Valck.

5) Josua's Kampf mit den Amalekitern. Nach R. de La Fage. gr. qu. Fol. — R. D. 5.
- I. Mit dem Namen des Zeichners und Stechers, und mit der Adresse des Jean van der Bruggen.
- II. Mit der Unterschrift des Titels und der Adresse des Gérard Valck.

6) Leben David's. Nach dem Deckengemälde des P. Berrettini, im Palast Sacchetti zu Rom. Besteht aus 3 Platten, die zusammen einen Kupferstich und ein Titelbl. bilden; 1668 in Rom gestochen. Das Titelbl. enthält das Wappen des Staatsministers J. B. Colbert zwischen zwei Genien. qu. Fol. max. — R. D. 77—80. — (Calc. du Louvre.)

7) Vier biblische Historien.
- a. David tanzt vor der Bundeslade.
- b. Salomo auf dem Throne neben seiner Mutter Bathseba.
- c. Judith zeigt dem Volke das Haupt des Holofernes.
- d. Esther vor Ahasverus.

Vier runde Fresken von Domenichino in der Kirche S. Silvestro di Monte Quirinale zu Rom gemalt und von G. Audran während seines dortigen Aufenthaltes mit allem möglichen Geschmack radirt. Fol. — R. D. 101—104. — (Calc. du Louvre.)

8) Sechs Kupfer für: Les Pseaumes de David mis en vers Français. Par le R. P. Charles Le Breton. A Paris, chez François Muguet. M. DC. LX. 8.

9) David prophezeit das Leiden Jesu. Nach eigener Erfindung. kl. qu. Fol. — R. D. 129, wo die Darstellung irrig beschrieben ist: David kniet nicht, sondern sitzt, und singt keine Loblieder auf den Herrn, sondern macht Prophezeiungen auf den Heiland.
- I. G. Audran in. et sculp., darunter ein Zitat aus Lukas, 24, 44.
- II. Noch mit dem Namen des Verlegers F. Muguet.

10) Urtheil Salomo's. Nach A. Coypel. Von dem Stecher dem Marquis von Villacerf gewidmet. qu. Fol. max. — R. D. 6. — (Calc. du Louvre.)

11) Judith reicht ihrer Begleiterin den Kopf des Holofernes. Ohne Namen von Maler u. Stecher. qu. 8.

12) Der Engel des Herrn bringt dem Propheten Ezechiel ein Buch zum Aufessen. 8.

13) Die Vermälung der Maria. Nach N. Poussin. kl. qu. Fol. — R. D. 7., wo es wunderlicherweise heisst, dass nicht der Hohepriester, sondern Gott Vater die Trauung vollziehe. (Calc. du Louvre.)
- I. Bloss mit dem falsch geschriebenen Namen des Malers: Pousein.
- II. Mit den Namen des Malers und Stechers.
- III. Zu dem Namen des Stechers ist hinzugesetzt seine Verlagsfirma: aux 2 piliers d'or

14) Anbetung der Hirten. Nach einer Zeichnung des jüngeren Palma. 8. — R. D. 8. — Geistreich radirtes Blättchen. Unten, rechts, bloss Pal (verkehrt geschrieben). G. Audran hat seinen Namen nicht darauf gesetzt; es ist

jedoch von ihm; wäre die Sache nicht gewiss, so könnte man die Radirung dem jüngeren Palma selbst beilegen, so sehr ist sie in der Manier dieses Meisters.

15) Anbetung der Könige. Nach C. Cesio. kl. qu. Fol.

16) Flucht nach Aegypten. Nach F. Verdier. Dem Marquis von Villacerf dedizirt. — gr. Fol. — R. D. 9. — (Calc. du Louvre.)

17) Maria mit dem Jesuskinde, welches nach einem Vogel greift, den ihm der kleine Johannes hinhält. Oval. Fol. — R. D. 13.

18) Der Weltheiland, halbe Figur, 3/4 rechts. Oval. Fol. — R. D. 11.

19) Die Mutter Gottes, halbe Figur, 3/4 links. Oval. Fol. — R. D. 12.

20) Johannes tauft die Juden im Jordan. Nach N. Poussin. Zwei Platten. qu. Fol. max. — R. D. 31. — (Calc. du Louvre.)
   I. Vor aller Schrift.
   II. Vor G. A.'s Adresse: Rue St. Jacques.
   III. Innerhalb des Einfassungsstrichs der Name des Malers; darunter das Wappen des Staatsministers Colbert; zu beiden Seiten desselben ein Zitat aus Matthäus, Kap. 3, sodann die Dedikation, und zuletzt ist G. A. als Stecher und Verleger genannt.

21) Die Ehebrecherin vor Christus. Nach N. Poussin. gr. qu. Fol. — R. D. 14. — (Calc. du Louvre.)
   I. Vor aller Schrift. Ueberaus selten.
   II. Mit dem Namen des Malers, dem Zitat aus Johannes, Kap. 8, dem Wappen des Staatsministers Colbert; zu beiden Seiten desselben die Dedikation des Stechers, der weiter unten noch als Stecher und Verleger genannt ist.
   III. Mit den zehn über einander gesetzten Punkten oder vielmehr kurzen Strichen, rechts im Rande. Angeblich waren diese bestimmt, das jedesmalige Hundert der Abdrücke anzuzeigen; ich halte sie jedoch für bloss zufällige Probirungen des Stichels.

22) Die Uebergabe der Himmelsschlüssel. Nach einer Zeichnung von Rafael. Radirung. kl. qu. Fol. — R. D. 16. — (Calc. du Louvre.)
   I. Vor den Künstlernamen.
   II. Mit diesen Namen: R. V. in. — G. Au. sc. C. P. R.

23) Das Schiff Petri. Nach G. Lanfranco. Oben abgerundet. gr. Fol. — R. D. 35. — (Calc. du Louvre.)
   I. Vor aller Schrift.
   II. Die Platte ist dem Oberbaukontroleur Perrault dedizirt, dessen Wappen sich dabei befindet; ausserdem der Name des Malers.
   III. Unter dem Einfassungsstrich G. A.'s Adr.: A Paris rue S. Jacques .....

24) Die Kreuztragung. Nach P. Mignard. gr. qu. Fol. — R. D. 10. (Calc. du Louvre.) — Seitenstück zu der von Benoist I. Audran nach Ch. Lebrun gestochenen Kreuzerrichtung.
   I. Vor der Unterschrift; nur die Namen des Malers und Stechers unten in der Mitte. Hintergrund bloss radirt.
   II. Dem »allerchristlichsten Könige« dedizirt; dabei ein Zitat aus Lukas, Kap. 23, 26, nebst G. A.'s Adresse: A Paris rue S. Jacques ....
   III. Aufgestochen, und der Hintergrund ganz mit dem Stichel überarbeitet. Die Platte von 582 mill. auf 524 verkleinert.

25) Der ungläubige Thomas. Nach N. Poussin. qu. Fol. — R. D. 15.

26) Die Ausgiessung des hl. Geistes. Nach Ch. Lebrun. gr. Fol. Oben abgerundet. Seitenstück zum »Rosenkranzmysterium« (No. 36). — R. D. 17.
   I. Vor der Schrift.
   II. Lebrun als Maler und G. Audran als Stecher genannt; darunter die Worte des Propheten Joel und die Dedikation.

27) —— Ders. Gegenstand. Nach einer Zeichnung des Rafael'schen Kartons für die Tapeten mit Darstellungen aus dem Leben Christi. qu. Fol. Passavant. II. 270.

28) —— Ders. Gegenstand. Nach C. Ferri. kl. qu. Fol. — R. D. 131.

29) Der Tod des Ananias. Nach einer Zeichnung des Rafael'schen Kartons für die Tapeten mit Darstellungen aus der Apostelgeschichte. gr. qu. Fol. — R. D. 18. — (Calc. du Louvre.)

30) Paulus und Barnabas in Lystra. Nach einer ähnlichen Zeichnung. gr. qu. Fol. — R. D. 19. (Calc. du Louvre.) — Dieses und das vorhergehende Bl. sind von G. Audran in seinem hohen Alter radirt und zwei seiner schwächsten Werke. Von beiden Platten existiren Abdrücke vor der Schrift; die erste Platte ist von dem Stecher dem Messire Henry François Daguesseau gewidmet.

31) Paulus predigt in Athen. Nach einer ähnlichen Zeichnung. gr. qu. Fol. Passavant. II. 248.

32) —— Ders. Gegenstand. Nach C. Ferri. kl. qu. Fol. — R. D. 130.
   I. Unten rechts: G. Au. sculp., und im Unterrande ein Zitat aus dem zweiten Briefe an die Korinther, 2, 17.
   II. Mit dem ausgeschriebenen Namen Audran's; die Inschrift im Unterrande ist von neuem gestochen und hat den Zusatz: Se vent chez N. Le Roy, au faub. St. Marsel, au lyon d'argent.

33) Der Evangelist Johannes ertheilt der Maria das hl. Abendmal. Nach L. Carracci. Fol. Oben abgerundet. — Ein in G. Audran's Atelier radirtes Bl.; man liest darauf nicht den Namen des Malers, und seine Manier ist dabei sehr verkleidet.

34) Die Monstranz mit der hl. Hostie, von zwei Engeln im Himmel angebetet. Ecce panis angelorum. Anonymes Bl., gestochen für die Confrérie du S. Sacrement à S. Roch in Paris. Fol. — R. D. 20.

35) Der Bund des Alten und des Neuen Testaments. Nach dem Gemälde von Ch. Lebrun in der Schlosskirche zu Sceaux. 5 Platten. 1681. Fol. max. — R. D. 81. (Calc. du Louvre.)

36) La Vierge au Rosaire. Nach Domenichino. Radirt und mit dem Stichel überarbeitet, aus G. Audran's letzter Zeit. gr. Fol. Oben abgerundet. Seitenstück zur »Ausgiessung des hl. Geistes« (No. 26). — R. D. 21. (Calc. du Louvre.)
   I. Ohne Einrahmung; das Wort Anima fälschlich Amima geschrieben.
   II. Eingerahmt und der orthographische Fehler verbessert.

37) Die himmlische Glückseligkeit der Gebenedei-

ten. Nach P. Mignard. Große Komposition von mehr als 200 Figuren; sieben Platten. 1693. Fol. max. — R. D. 76. (Calc. du Louvre.) — Wenn die Abdrücke noch einzeln und nicht zusammengefügt sind, liest man auf dem sechsten Bl. im Rande links: ne coupez pas. Auch befinden sich darauf und auf den andern Bll. kurze Stricheichen im Rande, wie sie bei der »Ehebrecherin« (No. 21), der »Marter des hl. Laurentius« (No. 46) u. s. w. vorkommen, und die sich schwerlich auf das jedesmalige Hundert Abdrücke beziehen, sondern blosse Stichelprobirungen sind.

38) Die Versuchung des hl. Antonius. Nach Ann. Caracci. Fol. — R. D. 23. — Sehr geschmackvoll radirt.
   I. Vor der Schrift und mit einem doppelten unteren Einfassungsstrich, der bei den späteren Abdrücken ausgelöscht ist.
   II. Mit den Namen der Künstler und mit der Dedikation.
   III. Mit der Inschrift auf dem Buche, rechts neben dem Heiligen: Una est ratio ..... S. Antonius.

39) Hl. Bruno, vor einem Kruzifix knieend. Nach Cl. Audran. kl. Fol. — R. D. 25.

40) Hl. Carolus Magnus, halbe Fig., 3/4 links. Oval. 1662. Fol. — R. D. 26.

41) Hl. Franziskus, auf seinem Bette sterbend, in Gegenwart von dreien seiner Mönche. Nach Ann. Caracci. Radirt und mit dem Grabstichel vollendet; ein eben so schön gezeichnetes als gestochenes Bl. Fol. — R. D. 27. (Calc. du Louvre.)
   I. Vor aller Schrift.
   II. Bloss mit G. Audran's Verlagsadresse.
   III. Mit den Namen der Künstler und mit der Dedikation.

42) Die hh. Gervasius und Protasius, vor die Statue des Jupiter geführt, um ihm zu opfern. Nach E. Le Sueur. qu. Fol. max. — R. D. 36. (Calc. du Louvre.)
   I. Vor aller Schrift und vor dem Einfassungsstrich auf jeder Seite des Bl. in der Breite.
   II. Mit den Namen der Künstler, mit der Verlagsadresse des Stechers und seiner Dedikation.

43) Der hl. Hieronymus überwindet durch Busse und Kasteiungen die Anfechtungen des Teufels und die Eindrücke, welche der Anblick römischer Frauen in seiner Phantasie zurückgelassen hatte. Nach der Freske des Domenichino in S. Onofrio zu Rom. Sorgfältig und sehr geschmackvoll gestochen; die Platte wurde von Benoist I. Audran angefangen und von seinem Oheim beendigt. qu. Fol. — R. D. 32.
   I. Vor aller Schrift.
   II. Mit den Namen der Künstler und G. Audran's Adresse.
   III. Mit der Inschrift: Sanctvs Hieronymvs.

Der hl. Hyacinthus, s. Raymundus von Peñaforte.

44) Der hl. Ignatius, in seinem Bette liegend, wird von drei Teufeln mit Knütteln geschlagen. Radirt nach einer Zeichnung, die nach G. Audran's Meinung von Rafael herrührte, welcher unter dem Einfassungsstrich als Erfinder genannt ist; sie stammt aber von Rubens und wurde für die von Corn. Galle gestochene Folge der Vita beati P. Ignatii Loiolae (Romae, 1609, in 4.) ausgeführt; es ist das 67. Bl. Man begreift nicht, wie ein so tüchtiger Künstler einen solchen Irrthum begehen konnte, in Folge dessen er natürlich auch den hl. Ignatius mit dem Apostel Paulus verwechseln musste. S. — R. D. 30.

45) Johannes der Täufer in der Wüste, halbe Figur. Oval. qu. Fol.

46) Die Marter des hl. Laurentius. Nach E. Le Sueur. Fol. max. Oben rund. Seitenstück zur »Marter der hl. Agnes«, nach Domenichino (No. 52). — R. D. 33. (Calc. du Louvre.)
   I. Die Wolke neben dem rechten Flügel des am nächsten bei der Statue befindlichen Engels, oben links, hat eine weisse, unschattirte Stelle.
   II. Die unschattirte Stelle der Wolke noch nicht zugedeckt, und unten im Rande zur Rechten bemerkt man sieben kurze Stichelstriche.
   III. Die weisse Stelle schattirt. Mit den Namen der Künstler, der Dedikation u. Audran's Adresse.

47) Hl. Paulus, halbe Figur, in einem Buche lesend. Oval. qu. Fol. — G. Audran bloss als Verleger genannt.

48) Hl. Petrus, die Hände gefaltet und die Augen gen Himmel gerichtet. Oval. 1667? — R. D. 34.

49) Hl. Raymundus von Peñaforte, in Dominikanerkleidung auf seinem Mantel über das Meer schwimmend, von Majorca nach Barcelona. Nach P. Faccini. — Ein mit vieler Leichtigkeit gestochenes Bl., wo unten Hyacinthus als Heiliger und Guercino als Erfinder genannt sind; ein doppelter Irrthum. Die Erfindung ist von Pietro Faccini, und was den Heiligen betrifft, so ist es ganz gewiss der hl. Raymund. Dieselbe Komposition wurde 1601 von Giov. Valesio gestochen, und auf diesem Stiche sind die Namen des Malers und des Heiligen richtig angegeben (Bartsch XVIII. 215). — Fol. — R. D. 29.
   I. Vor aller Schrift.
   II. Im Unterrande: Guerchin jn. — ST. HIACINTE. — G. Audran sculp. C. P. R.
   III. Noch mit: A Paris, chez Basset, rue St. Jacques.

50) Hl. Sebastian, an einen Baumstamm gebunden und mit Pfeilen durchbohrt, im Vordergrunde einer Landschaft. Nach Ann. Caracci. Radirt und mit dem Grabstichel beendigt, sehr korrekt gezeichnet und trefflich gestochen. Fol. — R. D. 37.
   I. Vor der Schrift.
   II. Peint par Anibal Carache: Saint Sebastien martire.

51) Steinigung des hl. Stephanus. Nach Ch. Lebrun. gr. Fol. — Ohne den Namen des Stechers. Das Bl. wird oft verwechselt mit einem anderen anonymen Kupferstich, der nach demselben, vormals in der Kirche Notre-Dame zu Paris befindlichen Gemälde von Et. Picart ausgeführt ist.

52) Die Marter der hl. Agnes. Nach einer Zeichnung des Bildes von Domenichino in der Pinakothek zu Bologna. Radirt und mit dem Grabstichel überarbeitet. G. Audran machte daraus ein Bl., wo Kraft und Korrektheit der Zeichnung mit der Schönheit des Stichs gepaart sind; es ist aber nur nach einer Zeichnung von J. B. Corneille ausgeführt und daher dem Originalgemälde eben nicht getreu. Fol. max. Oben

rund. Seitenstück zur »Marter des hl. Laurentius«, nach Le Sueur (No. 46). — R. D. 22. (Calc. du Louvre.)
I. Vor der Einfassung.
II. Mit dem Einfassungsstrich und mit den Künstlernamen.
III. Noch mit G. Audran's Dedikation und Adr.

53) Hl. Franziska, die göttliche Strafgerechtigkeit anflehend. Nach N. Poussin. Fol. — R. D. 28. (Calc. du Louvre.)
I. Mit den Namen der Künstler und G. Audran's Adresse.
II. Noch mit: Ste. Françoisse.

54) Die hl. Magdalena in einer Grotte, wo ihr zwei Engel erscheinen. Nach G. Reni. Sehr gutes Grabstichelbl. Fol.

55) Die hochselige Maria Vittoria Fornari betet vor einem Altar. Schwaches Grabstichelbl. aus G. Audran's erster Zeit. kl. Fol. — R. D. 72.
I. In der zweiten Zeile der Unterschrift, hinter dem Worte L'Annonciade steht le.
II. Das le am Ende der zweiten Zeile ist ausgelöscht und in den Anfang der dritten Zeile gerückt; an seiner Stelle celeste.

56) Die hl. Paula verpflegt einen Kranken. G. Audran fecit 1660 le 26 Janvier. 4.

Mythologie und Allegorie.

57) Die Entführung Ganymed's. Nach Tizian. Achteck. Radirt und nachher mit dem Stichel beendigt. Fol. — R. D. 100. (Calc. du Louvre.)
I. Vor den Künstlernamen.
II. Mit diesen.
III. Mit der Dedikation des Stechers.

58) Der Triumph der Flora, begleitet von Nymphen und Liebesgöttern. Nach R. de La Fage. Der Fries besteht aus vier Platten, jede mit zwei Abtheilungen. Diese Abtheilungen führen die Nrn. 1—7, wobei die 4 und 7 zweimal gebraucht sind. Die Bll. sind radirt und vortrefflich gezeichnet. qu. Fol. max. — R. D. 44.

59) L'Empire de Flore, d. h. die Metamorphosen der in Blumen verwandelten mythischen Personen. Nach N. Poussin. qu. Fol. — R. D. 38. (Calc. du Louvre.)

60) Apollo und Daphne. Nach N. Poussin. Fol. — R. D. 43.

61) Aurora. Nach E. Le Sueur. Fol. — R. D. 45. (Calc. du Louvre.)
I. Vor aller Schrift u. vor der zweiten Strichlage oben in der linken Ecke.
II. Mit den Künstlernamen, G. Audran's Adr. und dem Zitat aus Psalm. 118, 105.

62) Bacchus und Ariadne. Nach Ant. Coypel. gr. qu. Fol. — R. D. 40.
I. Die Platte nur geätzt; eine Vorarbeit, die von dem Maler herrührt.
II. Die Platte von dem Stecher mit dem Stichel beendigt; ebenfalls noch vor aller Schrift.
III. Mit der Dedikation an den Herzog von Orléans, zu beiden Seiten des Wappens dieses Prinzen; mit der Angabe der Oertlichkeit, wo sich das Gemälde befindet, mit der Erklärung des Gegenstandes, den Namen der Künstler und 1693.
IV. Se vend rue St. Jacques aux 2 Piliers d'or.

63) Silen, liegend, hält einen Weinschlauch. Nach G. Romano. Radirung. qu. Fol. — R. D. 181. (Calc. du Louvre.)

64) Zwei tanzende Bacchantinnen und ein flöteblasender Faun. Nach Rafael. Radirt. qu. Fol. — R. D. 180. (Calc. du Louvre.)

65) Echo und Narziss. Nach N. Poussin. qu. Fol. — R. D. 39. (Calc. du Louvre.) — Nach Le Blanc's Angabe wäre diese Platte von Benoist I. und Jean gestochen, und von Gérard bloss überarbeitet. Sie führt wunderlicherweise den Titel: Narcisse métamorphosé en fleur qui porte son nom; unstreitig aber bezieht sich der Gegenstand auf die Situation der beiden obengenannten Personen.

66) Herkules raubt eine Frau, während oben in der Luft flatternde Amorine ihm seine Keule und sein Löwenfell nachtragen. Nach N. Poussin. Radirung. Fol. — R. D. 42.

67) Der Kentaur Nessus entführt die Deïanira. Nach G. Romano. Radirung. Fol. — R. D. 173. (Calc. du Louvre.)

68) Mnemosyne und der poetische Genius, begleitet von Thalia, Melpomene und zwei anderen Musen. Nach Rafael. Radirung. qu. Fol. — R. D. 174. (Calc. du Louvre.)

69) Vier Statuen im Schlosspark zu Versailles:
a. Pluto und sein Höllenhund Cerberus. Nach M. Anguier. Radirt.
b. Der Raub der Proserpina. 1680. Nach Fr. Girardon.
c. Die Morgenröthe. 1681. Nach G. de Marsy.
d. Afrika. 1681. Nach Dems.
Die drei letzten Bll. sind mit Nadel und Stichel ausgeführt. Fol. — R. D. 169—172.
I. Vor aller Schrift.

70) Sieben Darstellungen im Geschmack antiker Flachreliefs, wovon einige Frauen und Genien, andere Opferhandlungen darstellen. Angeblich nach Rafael'schen Zeichnungen antiker Skulpturen. Fol. u. qu. Fol. Anonyme Bll., unter G. Audran's Leitung von seinen zwei Neffen gestochen. — R. D. 175—179 (hier sind nur fünf erwähnt). — (Calc. du Louvre.)

71) Amorine, welche die Attribute und Waffen der antiken Götter und Heroen tragen. Nach Rafael's Bildern in der Farnesina zu Rom. Folge von vierzehn numerirten radirten Bll. Der Kupferstecher widmete diese Folge seinem Gönner Ch. Lebrun und verfertigte sie entweder in Rom oder bald nach seiner Rückkehr in Paris nach Zeichnungen, die er zu Rom gemacht hatte. qu. Fol. — R. D. 105—118. (Calc. du Louvre.)

72) Seeungeheuer und Tritonen. 8 Bll. nach Flachreliefs. kl. qu. Fol. Erwähnt von Mariette.

73) Die vier Kardinaltugenden, vorgestellt durch weibliche Figuren mit Genien, welche die dafür charakteristischen Symbole tragen. Nach den Malereien von Domenichino in S. Carlo a' Catinari zu Rom. 1675. Fol. — R. D. 119—122.
I. Vor der Schrift.
II. Mit den Inschriften. Auf allen vier Bll.: G. Audran sculp. Romae 1675.

74) Diuerses figures Hierogliphiques Peinte par Raphael d'Urbin dans une des Salles du Vatican à Rome. A Paris, chez Audran, rue St. Jacques, aux 2 pilliers d'or. Folge von dreizehn numerirten Bll., unter G. Audran's Leitung von seinen zwei Neffen radirt; darauf sind die allegorischen Figuren in den Fensterabtheilungen des Constantinsaals vorgestellt, nämlich: die Großmuth, Religion, Friede, Gesetzlichkeit, Segensfülle, Weinlese, Schifffahrt, Seewesen, Handel, Be-

förderung des Acker- und Strassenbaues, Beförderung der Künste und Wissenschaften, und vier paarweis zusammengestellte Karyatiden. Fol. — R. D. 155—167. (Calc. du Louvre.)

75) Apollo vertheilt Belohnungen an Künste und Wissenschaften, und Minerva bekränzt den Genius von Frankreich. Nach den Malereien von P. Mignard an der Decke des Hauptsaals der kleinen Wohnzimmer des Königs zu Versailles. Drei zusammengehörige Platten. Fol. max. — R. D. 83. (Calc. du Louvre.)
   I. Nur mit den Namen der Künstler.
   II. Mit Inschriften, die auf jeder Platte den dargestellten Gegenstand erklären. Auf einer Seitenplatte: G. Audran. 1688.

76) Aurora, eine Leier in der Hand, und über ihr die Zeit (Saturn), mit dem von der Sonne sich abhebenden Wappen des Königs. Nach dem Deckengemälde von Ch. Lebrun in einem Schlosspavillon zu Sceaux. Grosse Komposition aus sechs Platten, an Ludwig XIV. dedizirt. Rund. Fol. max. — D. R. 82. (Calc. du Louvre.)

77) Die Zeit (Saturn) trägt die Wahrheit, der Scheelsucht und Verleumdung zum Trotz, gen Himmel empor. Nach N. Poussin. In einem ausgeschweiften viereckigen Rahmen. gr. Fol. — R. D. 46. (Calc. du Louvre.)
   I. Vor aller Schrift. Sehr selten.
   II. Mit dem Namen des Stechers und seiner Adresse: aux Gobelins.
   III. Mit der Dedikation an den Oberbaukontroleur Perrault, dem Wappen desselben, vier französ. Versen und G. Audran's Adresse: aux deux Piliers d'or, rue St. Jacques.
   IV. Mit dem Tuche vor der Scham der Wahrheit.
   V. Hinter G. Audran's Adresse: Présentement chés Buldet.
   VI. Diese Adresse ausgelöscht.

78) Die Zeit übernimmt das Tragen der Himmelskugel, nachdem sie die Scheelsucht zu Boden geworfen; darüber ein Vorhang für eine Kartusche. kl. Fol.

79) Das Traumgebilde des Menschenlebens oder die Eitelkeit des menschlichen Strebens. IN IMAGINE PERTRANSIT HOMO. Ps. 38, 7. qu. Fol. — R. D. 48. — Anonymes und zweifelhaftes Bl., manchmal irrig »Morpheus« benannt.

80) Eine weibliche Gestalt, mit der rechten Hand nach dem Himmel hinweisend, und auf dem linken Arm ein umgestülptes Horn des Ueberflusses haltend. Nach Ch. Lebrun. 8. — R. D. 168.

81) Die Malerei, um sie herum fünf Kindergenien. Nach Claude II. Audran. Oval. qu. Fol. — R. D. 49.
   I. Inventé et peint par C. Audran et gravé par son frère.
   II. Diese Inschrift ausgeschliffen und folgendermaßen ersetzt, in der Mitte: LA PEINTVRE; links: Inventé et peint par C. Audran; rechts: gravé par son frère. Im Hintergrunde, links, auf der Kopie von Lebrun's »Familie des Darius« liest man: le Brun pinx., und im Mittelgrunde, rechts, auf der Rückseite zweier eingerahmter Leinewandstücke: fait Par moi Pouss. und fait Par moi le Sueur. In diesem Zustande ist die Platte als Kupfer für das »Cabinet des Beaux-arts. M . DC . XC. Paris« gebraucht.
   III. Noch mit der Adresse des Jacques Chereau, und dem Zusatz des Namens G. Audran nach den Worten: Gravé par son frère.

82) Vier allegorische Figuren, Trauer, Wahrheit, Segensfülle und Gerechtigkeit, als Stützen für den Sarkophag des Kanzlers Séguier. Nach Ch. Lebrun. Fol. — R. D. 183.
   I. Vor der Schrift.
   II. Oberhalb des Einfassungsstriches unten, links: C. Le Brun. — G. Audran fecit. Paris Rue St. Jacques .....

83) Vier drapirte Figuren des Todes, die von der Pariser Malerakademie an den vier Ecken des zum Andenken ihres Gönners, des Kanzlers Séguier, errichteten Katafalks angebracht wurden. 1692. Fol. — R. D. 182.
   I. Vor der Schrift.
   II. Innerhalb des Einfassungsstrichs unten links: C. Le Brun. — G. Audran fecit. Paris Rue St. Jacques ....

Poesie, Geschichte und Bildnisse.

84) Die Pest. Nach P. Mignard. gr. qu. Fol. — R. D. 53. (Calc. du Louvre.)
   I. Vor aller Schrift. Die Darstellung bezieht sich auf die Pest auf der Insel Aegina unter König Äakus. Man erblickt oben in der Luft die Göttin Juno, welche die Pestdämpfe ausschüttet.
   II. Mit den Namen des Malers und Stechers und der Adresse: Rue St. Jacques. Im Unterrande die Zueignung des Malers A Monseigneur le Marquis de Louvois ..... Con^er. du Roy .... ministre d'Estat .... par son très-humble serviteur P. Mignard, und darunter die französ. Erklärung des Gegenstandes, welcher als die Pest auf der Insel Aegina unter König Äakus bezeichnet ist.
   III. Bei der Dedikationsschrift ist über den Worten Ministre d'Estat der Zusatz et Secretaire hinzugekommen, und lautet das Ende: par son très-humble, très-obéisait et très-obligé serviteur P. Mignard.
   IV. Mit der Darstellung ist nun die Pest in Israel unter König David gemeint. Die Göttin wurde in den Würgengel Jehova's umgetauft; der Kupferstecher behielt dafür dieselbe Figur, aber der dahinter befindliche Pfau wurde weggenommen und die Schrift im Unterrande ausgeschliffen.
   V. Dem Würgengel sind Flügel angesetzt. Im Unterrande eine aus dem 2. Buch der Könige, Kap. 24, entlehnte Unterschrift, welche den Gegenstand als die Pest in Israel unter König David erklärt.

85) Odysseus entdeckt den als Mädchen verkleideten Achilles. Nach Ann. Carracci. gr. Fol. — R. D. 51. (Calc. du Louvre.) — Eine von G. Audran's geringsten Arbeiten; in vorgerücktem Alter verfertigt.
   I. Der linke Fuss des knieenden Achilles ganz nackt, daher ganz weiss; unter dem Einfassungsstrich die Künstlernamen.
   II. Zwischen den Künstlernamen die französ. Erklärung des Gegenstandes, und darunter eine latein. Inschrift, Zitat aus dem XIII. Buch von Ovid's Metam. C. 13, und

die Dedikation an Achille de Harlay, dessen Wappen dabei abgebildet ist. Der linke Fuss des Achilles ist mit Riemen umwickelt.

86) Lebensgeschichte des Aeneas. Nach den Malereien von P. Berrettini im Palast Pamfili zu Rom. Folge von 16 Bll. (Titel- u. Dedikationsbl. einbegriffen). Se vend A Paris chez N. Poilly. gr. qu. Fol. — R. D. 84—99.

I. Vor den Nummern 1—14.

87) Aeneas rettet seinen Vater Anchises. Nach einem Bilde in der Galerie des Louvre, wo es früher dem Domenichino zugeschrieben wurde, jetzt aber L. Spada heisst. Fol. — R. D. 50. (Calc. du Louvre.) Vortreffliches Grabstichelbl.

I. Vor der Schrift.

88) Die Alexanderschlachten. Nach Ch. Lebrun. Vier Darstellungen auf 14 Platten, die bestimmt sind, so aneinander gesetzt zu werden, dass sie vier grosse Kupferstiche bilden. (Calc. du Louvre.)

a. Die Schlacht am Granikus. Aus vier Platten. qu. Fol. max. — R. D. 57.

I. Vor aller Schrift, mit Mangelhaftigkeit des noch ungesäuberten Kupfers und mit Stichelprobirungen; — auf der zweiten Platte hat das Hintertheil des Pferdes, welches ein mit einer Axt bewaffneter Soldat reitet, noch keine Taillen; — auf der dritten Platte ist der Baumstamm zur Rechten und das daneben befindliche Erdreich ebenfalls noch unschraffirt; — das erste und vierte Bl. sind noch auf derselben Platte, die nachher in zwei Stücke geschnitten wurde. Im Rande verschiedentliches Gekritzel und flüchtig Skizzirtes.

II. Innerhalb des Einfassungsstrichs, auf der ersten Platte links: Gir. Audran sculp. 1672. Im Unterrande französ. und latein. Inschriften, welche den Maler und Stecher namhaft machen und den Gegenstand der Darstellung erklären. In der französ. Inschrift ist Lebrun's Hofmalertitel geschrieben: premier pintre du Roy. Bei den Inschriften der mit der Nadel punktirte Name des königlichen Druckers Goyton.

III. Der orthographische Schnitzer verbessert: premier peintre du Roy.

b. Die Schlacht bei Arbela. Aus 4 Platten. qu. Fol. max. — R. D. 58.

I. Vor aller Schrift u. vor dem Einfassungsstrich; — das Laub auf der ersten Platte, unten links, und der Baumast auf der zweiten Platte, oben zur Linken, nur mit einer Strichlage schattirt; — auf der vierten Platte fehlen am Kopf, Arm und Kleid des Negers zur Linken die Ueberarbeitungen mit der kalten Nadel.

II. Innerhalb des Einfassungsstrichs, unten links: Gir. Audran sculps. 1674. Im Unterrande französ. und latein. Inschriften, welche den Maler und Stecher nennen, und den Gegenstand der Darstellung erklären. Lebrun's Hofmalertitel geschrieben: premier pintre du Roy. Auf der dritten Platte, rechts, unter dem Einfassungsstrich der Name des Hofkupferdruckers in verkehrter Schrift mit der Nadel punktirt (das vorderste Wort ist für mich unleserlich).

III. Der orthographische Fehler in Lebrun's Titel verbessert: premier peintre du Roy. Auf der dritten Platte, unten rechts, am Ende der lateinischen Nennung des Stechers, liest man: Goyton (in punktirter Schrift); dahinter sieben kurze Stichelstriche, und noch weiter unten, rechts, steht noch einmal GOYTON (in gewöhnlicher Schrift).

c. Der Einzug Alexander's in Babylon. Aus zwei Platten. qu. Fol. max. — R. D. 60.

I. Vor aller Schrift und vor den Kreuzschraffirungen an dem Teppich auf der mit einem Prachtgefäss und anderen Siegesspolien beladenen Tragbahre, auf der ersten Platte und an der Statue auf der zweiten Platte.

II. Innerhalb des Einfassungsstrichs auf der ersten Platte: Gir. Audran sculps. 1675. Im Unterrande französ. und latein. Inschriften, die sich auf den Gegenstand der Darstellung beziehen und den Maler und Stecher nennen. Vor der franz. Inschrift befinden sich acht kurze Stichelstriche, und am Ende dieser Inschrift der Name des Hofkupferdruckers Goyton in punktirter Schrift.

III. Unter dem Einfassungsstrich, auf der zweiten Platte, rechts, acht kurze Stichelstriche; der punktirte Name des Hofkupferdruckers und die acht Stichelstriche auf der ersten Platte nicht mehr vorhanden.

d. König Porus vor Alexander gebracht. Aus 4 Platten. qu. Fol. max. — R. D. 59.

I. Vor aller Schrift und vor dem Einfassungsstrich; — die erste Platte, vor den Kreuzschraffirungen auf dem Terrain um die todten Elephanten herum, im Mittelgrunde links und auf dem Wasser im Hintergrunde; — auf der zweiten Platte sind Hals und Hintertheil des Pferdes Alexander's, die Berge des Hintergrundes zur Linken, die Zelte, Baumstämme u. s. w. mit einfachen Strichen schattirt; — die dritte Platte, vor den diagonalen Schraffirungen auf dem oberen Theile des Zeltes zur Rechten und auf dem Vorhang oben in der Ecke links; — auf der vierten Platte das Innere des Wagens, im Mittelgrunde links, stellenweise nur mit einfachen Strichen schattirt.

II. Innerhalb des Einfassungsstrichs, auf der vierten Platte: Ger. Audran sculps. 1678; darunter, ausserhalb des Einfassungsstrichs, der Name des Hofkupferdruckers Goyton in verkehrt punktirter Schrift, und neben dem Einfassungsstrich zur Rechten, bemerkt man acht kurze Stichelstriche. Im Unterrande Benennung der Künstler und Erklärung des Gegenstandes der Darstellung. Auf der ersten Platte, unter dem Einfassungsstrich, links, ist der Name des königlichen Druckers noch einmal in verkehrter Schrift angebracht.

III. Der Name des Druckers auf der ersten und vierten Platte ist verschwunden; die acht kurzen Stichelstriche auf der vierten Platte noch vorhanden.

Das zu dieser Folge gehörige fünfte Bl., gewöhnlich das »Zelt« oder die »Familie des Darius« genannt, wurde von Edelinck gestochen.

89) Der junge Pyrrhus vor den Molossern geflüchtet. Nach N. Poussin. 2 Platten. qu. Fol. max. — R. D. 54. (Calc. du Louvre.)
   I. Vor der Schrift.
   II. Mit dem Namen des Malers, der Erzählung Plutarch's, ferner der Zueignung und G. Audran's Adresse: aux Gobelins.
   III. Mit G. Audran's Adresse: rue St. Jacques.

90) Die Züchtigung des Schulmeisters von Falerii. Nach N. Poussin. qu. Fol. — R. D. 56. — (Calc. du Louvre.)
   I. Vor der Schrift.
   II. Mit den Namen des Malers und Stechers mit dem Zusatze: auec Privil. du Roy, und mit der Zueignung; dabei sechs Zeilen Text.
   III. Noch mit G. Audran's Adresse: rue St. Jacques.

91) Coriolan vor Rom. Nach N. Poussin. Zwei Platten. gr. qu. Fol. — R. D. 55. (Calc. du Louvre.) — Angeblich wäre dieses Bl. von Benoist I. Audran gestochen und von Gérard bloss überarbeitet und beendigt.

92) Scipio's Humanität gegen Kriegsgefangene. Nach Giulio Romano. Radirung. qu. Fol. — R. D. 52. (Calc. du Louvre.) — Ohne den Namen des Stechers; das Bl. ist sehr schön gezeichnet und im Geschmack des Giulio Romano, welcher das Gemälde im Palast del Te bei Mantua ausgeführt hat.

93) Zwei Vorgänge aus dem Leben Constantin's.
   a. Die Schlacht Constantin's gegen Maxentius. 3 Platten.
   b. Der Triumph Constantin's. R. D. 61. 4 Pll.
   Seitenstücke nach Ch. Lebrun. qu. Fol. max. (Calc. du Louvre.) — Von dem Maler dem Staatsminister Colbert gewidmet und mit dem J. 1666 datirt; der Stecher hat sich nicht genannt.

93a) Vier Gegenstände historischen und poetischen Inhalts:
   a. Die Einnahme von Alexandria. Nach Bourguignon. Im Vordergrunde ein Krokodil. Fol. — R. D. 132.
      I. Vor der Schrift; nur mit dem Namen des Stechers.
      II. Mit: Prise d'Alexandrie.
   b. Die Schlacht bei Antiochia. Nach Bourguignon. Fol. — R. D. 133.
      I. Nur mit den Künstlernamen.
      II. Zwischen den Künstlernamen: Bataille d'Antioche.
   c. Das Opfer der Iphigenia. Nach G. F. Romanelli. Fol. — R. D. 134.
      I. Mit den Künstlernamen.
      II. Zwischen den Künstlernamen: Sacrifice d'Iphigénie; ausserdem G. Audran's Adr.: Rue St. Jacques.
   d. Der Tod der Clorinde. Nach Dems. Fol. — R. D. 135.
      I. Bloss mit den Künstlernamen.
      II. Mit: Mort de Clorinde zwischen diesen Namen.

94) Rinaldo und Armida. Nach N. Poussin. qu. Fol. — R. D. 41. (Calc. du Louvre.) — Nach der Angabe Le Blanc's wäre dieses Bl. von Benoist I. und Jean Audran gestochen u. nachher von Gérard überarbeitet worden.

95) Archange Aberdone, schottischer Kapuziner, halbe Figur, rechts. Oval. 12. — R. D. 62.

96) Andrea Argoli, Professor der Mathematik in Padua, 3/4 rechts. Oval mit Umschrift auf einem Untersatz. G. Audran Fe. 4. — Originalseitige Kopie des von Gio. Georgi gestochenen Porträt's für die 1648 in Padua erschienene Ausgabe der Ephemerides dieses Astronomen. Robert Dumesnil, IX. 248, behauptet, dieses Bl. könne dem Gérard Audran nicht füglich zugeschrieben werden, sondern sei von Germain Audran. Unter den Bezeichnungen dieses Letzteren kenne ich jedoch keine solche, wie die oben angeführte, die hingegen mit der Art, wie Gérard Audran die Stiche seiner ersten Zeit zu bezeichnen pflegte, übereinstimmt. Das Porträt befindet sich hinter der Zuschrift ad lectorem in der 1659 zu Lyon erschienenen Ausgabe von Andreae Argoli Ephemerides coelestium motuum; es ist, wenn nicht die erste, jedenfalls eine der frühesten Arbeiten des damals erst 19 Jahre alten Künstlers und als solche merkwürdig.

97) Henri Arnauld, Bischof von Angers, Brustb., 3/4 rechts. Ovaler Rahmen mit Wappen auf einem Untersatz. 8. — R. D. 63.
   I. Vor der Unterschrift: G. Audran sculp. et exc. c. p. R.
   II. Noch mit: a paris rue St. Jacques. Unter dem Wappen das Datum 1685; ausserdem sind Name, Stand und Alter der dargestellten Person angegeben.
   Mittelmässiges Grabstichelbl., und man kann kaum glauben, dass G. Audran selbst seinen Namen darauf gesetzt.

98) Clemens IX., Papst, Brustb., 3/4 rechts. Oval auf einer Kartusche. Fol. In Rom gestochen. — R. D. 64.

99) François Dugué de Bagnols, Intendant zu Lyon, Brustb., 3/4 rechts. Ovaler Rahmen vor einem mit Palmblättern verzierten Vorhange auf einem Wappen, dessen Schildhalter Sphinxe sind. gr. qu. Fol. — R. D. 66.

100) François Duquesnoy, Bildhauer, Brustb., 3/4 rechts. Oval. Unten in der Ecke rechts, Skizze einer weiblichen Figur; links Bildhauerhandwerkszeuge. Anonymes Bl., in Rom gestochen. Das Porträt wurde nie beendigt, nur der Kopf ganz vollendet. 8. — R. D. 67.
   I. Der ovale Rahmen mit einem zu beiden Seiten herabfallenden Gehänge und die dabei befindlichen Attribute bloss mit der Nadel angegeben.
   II. Die Platte ausgeführt. FRANCISCVS DV QVESNOY BELGA, SCVLPTOR.

100a) Guillaume de Limoges, Bänkelsänger, sitzt auf einer Brustwehr des Pont-Neuf und zeigt auf die »neuen Lieder«, die er in der Linken hält. Fol. — R. D. 68. Radirt.
   I. Vor aller Schrift. Ohne die Figur des Mannes mit Federhut, Stock und Mantel, in dessen hinteren Zipfel ein Hund beisst, in der mittleren Reihe der Quadersteine des Brückengeländers, links neben dem Schatten des Sackes; ferner ohne den Mann, der einen Karren schiebt, in der untersten Reihe der Quadersteine, links von der Krücke des Sängers.
   II. Mit diesen zwei skizzirten Figuren. Oben auf einer Draperie die erste vierzeilige Strophe eines französischen Liedes zum Lobe des Bänkelsängers, dessen fünf letzten Strophen unten auf der Platte geschrieben sind. Huart cum priuil. Regis.

III. Der Name Huart ausgestrichen; oberhalb der Inschrifttafel, auf einem Pflasterstein unten rechts: ODRAN. FECIT (verkehrt mit der Nadel hingekritzelt.)
IV. Man liest auf diesem Steine: G. Audran sculp., und im Unterrande: chez H. Bonnart, au Coq, auec priuil.

101) Jordan Hilling, geheimer Kämmerer des Papstes, Brustb., 3/4 links. Ovaler Rahmen mit Wappen darunter; das Ganze auf einem Bl., das auf einer viereckigen Einfassung angenagelt ist. Grabstichelbl., in Rom ausgeführt. 8. — R. D. 69.
I. Das Oval allein; die Platte noch unbeendigt.
II. Das Oval abgebildet auf einem angenagelten Bogen Papier, und unter dem Oval liest man eine lateinische Inschrift, welche Namen, Stand und Alter der dargestellten Person angibt und mit folgenden Worten schliesst: G. Audran sculpsit Romae. Man bemerkt darin den Fehler: PONTIFISIS.
III. Der Fehler verbessert in: PONTIFICIS.

102) Leopold I., Kaiser, 3/4 links. Oval. 4. — R. D. 71.

103) Dom Jean Pegon, Karthäusergeneral. Fol. — R. D. 73. — Gestochen und bestimmt zum Ansetzen in der Ecke des grossen, aus mehreren Bll. bestehenden Kupferstiches von Michel Natalis nach dem Gemälde des Bertholet Flemael, welches die allgemeine Versammlung der Ordensgeneräle der Karthäuser vorstellt.

104) Pierre Séguier, französischer Kanzler, in einer Kartusche, gehalten von zwei weiblichen Figuren, die über einem leeren Achteck sitzen, an dessen Seiten die Zeit und der Tod angebracht sind. kl. Fol. — R. D. 74. (Calc. du Louvre).
I. Die Schriftrolle unter dem Achteck weiss und von einer Eule im Schnabel gehalten.
II. Die Schriftrolle an jedem Ende von einem geflügelten Genius gehalten. Die Eule ausgelöscht und in der Mitte unter der Schriftrolle ein geflügelter Eulenkopf.

105) Samuel Sorbière, französischer Arzt und Geschichtsschreiber, halbe Figur, 3/4 links. Oval. Fol. — R. D. 75.
I. Die oberen Ecken der Platte leer und unschattirt; auf dem aufgerollten Schriftbande liest man nur Einen lateinischen Vers.
II. Die Ecken oben links und rechts schattirt und mit runden Emblemen ausgefüllt. Unten an dem ovalen Rahmen: G. Audran faciebat ad vivum Romae 1667, und darunter, auf dem Schriftbande, zwei lateinische Verse.
III. Am Rahmen der Namen des dargestellten Mannes, sein Geburtsort und sein Alter.

Titelblätter, Vignetten, Zierbuchstaben und Devisen.

106) Der hl. Augustin hält ein brennendes Herz und empfängt das Feuer des göttlichen Geistes. Nach J. B. de Champaigne. Fol. — R. D. 24. — Titelbl. der Ausgabe der Werke jenes Heiligen. Parisiis, F. Muguet, 1679—1700. 11 Bde. Fol.
I. Der Heilige trägt über seinem Kleide das Pallium.
II. Das Pallium weggenommen.

107) Die Philosophie, an einem Tische sitzend. Titelbl. für: Summula Philosophiae, authore D. Petro a Sto. Joseph Fuhensi. Parisiis. . . . M. DC. LXII. 12. — R. D. 140.

108) Die Arzeneiwissenschaft auf einem Piedestal, woneben die beiden berühmtesten Aerzte des Alterthums, Hippokrates und Galenus, stehen. Titelbl. für: Statuta Facultatis Medicinae Parisiensis. Parisiis, apud Franciscum Mugnet. 12. — R. D. 139.
I. M. DC. LX.
II. M. DC. XCVI.

109) Die Astronomie, am Fuss einer Säule sitzend und mit dem Kompass die Entfernung der Planeten messend auf einer Himmelskugel, die von Herkules und Atlas getragen wird. Titelbl. für: Andreae Argoli Ephemerides ab anno MDCXL ad annum MDCC. Lugduni . . . . M. DC. LIX. 4. — Originalseitige Kopie des nach Francesco Ruschi's Erfindung von Gio. Georgi gestochenen Titelbl. für die 1648 in Padua gedruckte Ausgabe des genannten Werkes. Robert-Dumesnil, IX. 244, gibt dieses Bl. dem Germain Audran; es führt aber unten rechts die Aufschrift: G. A. F., d. h. eine Bezeichnung, welche Germain meines Wissens nie angewendet hat.

110) Die Wissenschaft (nicht die Geometrie, wie es bei Robert-Dumesnil und Le Blanc heisst), hält in der erhobenen Rechten eine Sphäre und setzt mit der Linken die Schenkel eines Kompasses auf ein Buch. Zeichen des Lyoner Buchdruckers Jean-Baptiste de Ville. Man findet es auf dem Titel des ersten Theils vom Manuale in omnes D. Pauli Apostoli Epistolas. Ioannis Bence. Lugduni, apud Joan. Baptistam de Ville, in viâ Marcatoriâ, sub signo Scientiae. M. DC. LXXXII. 12. — R. D. 138 und Le Blanc 111, wo es irrig als Vignette beschrieben ist.
I. Unten links: G. A. F.
II. Diese Initialen ausgelöscht. Audran sculp.

111) Die auf der Weltkugel sitzende Wahrheit malt das Bildniss eines Papstes auf einer Leinwand, welche die Religion hält; zwei Cherubim bringen das Kreuz des päpstlichen Hirtenstabes und brennen Weihrauch. Nach C. Ferri. Titelbl. für die von G. G. Rossi in Rom herausgegebene Sammlung Porträts von Kardinälen. Fol. — R. D. 65.
I. Ohne Porträt und ohne Inschrift in der unteren Kartusche.
II. Mit dem Brustbilde des Papstes Clemens X. und mit: Effigies Nomina et Cognomina S. D. N. Clementis P. P. X. et RR. DD. S. R. E. Cardd. nunc viventium. Ædit. à Io. Jacobo de Rubeis Romae ad Templum pacis cum priuil. S. pont. [1670—1675.] Ausserdem, links: Cyrus Ferrus del.; rechts: G. Audran sculp. Rō. Kl. Fol.
III. Das Brustbild Clemens' X. ist durch das Porträt seines Nachfolgers Innocenz XI. ersetzt und die unten befindliche Inschrift in diesem Sinne abgeändert. [1676—1689.]

112) Der Kapuziner Benoist Langlois malt die Medaillons von Adam und Eva, Moses und Christus. Unten, links von dem Letellier'schen Familienwappen, liest man: J. Bapt. in. Ohne den Namen des Stechers. Titelbl. für: La Science universelle de l'Ecriture Sainte . . . . par le P. Benoist Langlois. Paris 1675. 2 Bd. 4. — R. D. 70.
I. Ohne das Teufelchen unter den Füssen des Kapuzinerpaters.

113) Weisheit und Segensfülle reichen sich die Hände.

Titelbl. für: Louis le Grand, panégyrique par M. Fr. Faure. Paris 1680. 4. — R. D. 136.

I. Das Spruchband hat keine Inschrift.

II. Auf diesem: LOVIS LE GRAND. In der Mitte unten 1680. Im Unterrande, rechts und links, die Namen des Stechers und des Verlegers F. Muguet Tipog.

III. Das Datum 1680 in 1683 verändert.

IV. F. Muguet Tipog. weggenommen.

114) Die Zeit (Saturn), unterstützt von der Tugendliebe, enthüllt die von der Unwissenheit umwölkte Wahrheit der Malerei. Nach C. Testelin. Radirtes Titelbl. für: Sentiments des plus habiles peintres du temps sur la pratique de la peinture .... par H. Testelin. Paris 1680. qu. Fol. — Auf der Platte ist gestochen: L. Testelin pinxit; da aber dieses Bl. als Titelkupfer für das ebengenannte Buch von Henry Testelin dient, das lange nach dem Tode von Louis Testelin erschien, so darf man wol annehmen, dass es eher nach Henry als nach Louis ausgeführt ist; es hat überdies ganz die Lebrun'sche Manier an sich, und Henry Testelin arbeitete bekanntlich bei diesem. — R. D. 47.

115) Die königliche Malerakademie in Paris, auf das Wappen ihres Direktors Ch. Lebrun gestützt, sitzt unter Genien, welche die verschiedenen Theile der Malerei darstellen. Nach H. Testelin. Vignette für die Dedikation des obenerwähnten Buches. Radirung. qu. Fol. — R. D. 141.

116) Merkur malt auf einer Leinwand den Nilfluss, welchem er den Kopf Ludwig's XIV. gegeben hat. Nach Ch. Lebrun. Titelbl. für: Discours sur les contes du débordement du Nil, par Monsieur de la Chambre. Paris 1665. 4. — R. D. 137.

117) Zwei radirte Vignetten:

a) Ein junger Mann wirft sich in die Arme eines barbarischen Fürsten, der ein Mädchen schlachten will.

b) Ein Krieger tritt verwundert in das Zelt einer Fürstin, die so eben unter ihren Dienerinnen verschieden ist.

Für: Saint Louys ou la Sainte Couronne reconquise, poëme héroique. Par le P. Pierre Le Moyne. Paris 1666. 12.

118) Die Natur schenkt eine Leier und ein mit dem Wasser der Hippokrene gefülltes Gefäss an eine Muse, die, zur Bezeichnung der Stärke und Fruchtbarkeit der Begeisterung, einen Flussgott und einen Löwen neben sich hat. Ueber der Kartusche ein Spruchband mit der Inschrift: NATVRÆ MVNVS. Nach Ch. Lebrun. Schlussvignette. qu. 12. — R. D. 142.

119) Zwei posaunende Ruhmesgöttinnen tragen das französische Reichswappen. Vignette. 12.

120) Zwei Zierbuchstaben. In dem ersten eine mit Eichen- und Olivenzweigen verflochtene Schlange; in dem andern ein Haufe Kornähren und Trauben. 12.

121) Folge von 14 lateinischen Devisen auf die Eigenschaften der Sonne, mit Bezugnahme auf die Herrschertugenden Ludwig's XIV. Darunter zwölf Stücke, von G. Audran kurze Zeit nach seiner Ankunft in Paris gestochen; auf einem: G. Audran f., auf einem andern: G. A.; die zwei andern, das siebente und zwölfte, sind von J. Lenfant. Für: De l'art de régner au Roy, par le Père P. Le Moyne. Paris 1665. Fol. — R. D. 143—154.

122) Das Epitaph der Françoise Roualle, Gemalin des Parlamentspräsidenten François Gourreau de de la Proustière, verziert mit Skulpturen von Fr. Girardon. Fol.

Studien, Ansichten und Ornamente.

123) Studienbuch: Les Proportions du Corps Humain Mesurées sur les plus belles Figures de l'antiquité. A Paris, chez Girard Audran ... M. DC: LXXXIII. Fol. — Dieser Band besteht, ausser dem Titel, aus drei Bll. Text, und aus dreissig radirten und numerirten Platten (Fol. und qu. Fol.), wobei zwei Bll. mit Studienköpfen aus Rafael's Constantinschlacht (Nr. 29 und 30) mit einbegriffen sind. Diese zwei allein sind mit dem abgekürzten Namen des Stechers (G. Au. sculp.) bezeichnet und schattirt; auf allen andern sind die Figuren nur im Umriss gestochen und von Punkten und Ziffern, welche die Verhältnisse angeben, begleitet. Die Platten 27 und 28 haben nicht G. Audran, sondern J. Pesne zum Autor. — R. D. 186—215.

124) Diuerses Veuës d'italie. Folge von sechs italienischen Landschaften, gezeichnet und gestochen von H. Focus, und überarbeitet von G. Audran. qu. Fol. — So erwähnt bei Mariette. Robert-Dumesnil I. 235—242, beschreibt diese Landschaften, gibt sie aber nicht dem G. Audran selbst, der in der That nur als Verleger auf dem letzten Bl. genannt ist. Die Folge dieser sechs Bll. ist von G. Audran dem Maler Ch. Lebrun gewidmet; die Dedikation befindet sich auf dem ersten Bl., das, wie Mariette meldet, ganz von G. Audran gestochen ist.

125) Folge von sechs Landschaften. Nach Zeichnungen von G. Dughet. Sechs numerirte Bll., von welchen G. Audran das erste und letzte bezeichnet hat. qu. Fol.

126) Folge von sechs Landschaften (die erste rund), erfunden und radirt von Allegrain, und beendigt von G. Audran. qu. Fol. — Erwähnt von Mariette.

127) Die südliche Seitenfassade der Kirche Saint-Ouen zu Rouen. Nach Toutain. Unten ein aufgerolltes Papier mit Versen. gr. qu. Fol. — R. D. 184.

128) Verschiedene Arten Vögel und Thiere als Wappenträger. Zehn Bll.; dabei zwei von Benoist I. Audran. qu. Fol.

129) Leuchter der Peterskirche in Rom. Nach Bernini. Fol. — G. Audran nur als Verleger genannt, aber wahrscheinlich auch der Stecher.

130) Ornemens du Sieur Charmeton, Peintre du Roy Et gravé par Audran. Sechs fünfeckige Bll. A Paris chez Audran, rue S^t. Jacques ... 8. — R. D. 185.

131) Plusieurs sortes Dornements et Masque inventez par G. Charmeton Peintre et Gravez par G. Audran. G. Audran excudit ... 1676. Sechs Bll., A, B, C, D, E, F numerirt. kl. Fol. Auf den vier letzten Platten steht: K. Audran Sculp.; aber das ist ein Versehen, diese Platten sind ganz gewiss von G. Audran, der auch auf dem Titel als Urheber zu allen Bll. genannt ist, obschon die zweite Platte N. Robert sculp. et ex. bezeichnet ist.

132) Diverses ornemens et masque désinez par G. Charmeton Peintre et Gravez Par N. Robert. Auec Pri. du Roy 1676. A Paris chez G. Audran Rue S^t. Jacques .... Sechs numerirte Bll. kl.

Fol. — Bei dieser Folge wird freilich N. Robert auf dem Titel als Stecher genannt, und sind die andern fünf Bll. K. Audran Sculp. bezeichnet; doch sicherlich ist hier ein doppelter Irrthum begangen und die ganze Folge von G. Audran gestochen.

133) Plusieurs sortes de Masque ornés de Feuillages desinez par G. Charmeton Peintre et Gravez par G. Audran. G. Audran excudit .... 1676. Sechs numerirte Bll. kl. Fol. — Auf dem Titel G. Audran als Stecher und Verleger namhaft gemacht; die fünf andern Bll. tragen jedoch die Bezeichnung: N. Robert sculp. et ex. c. p. r., und gehören vielleicht zu einem zweiten Plattenzustande.

134) Ornemens de Plusieurs sortes Inventez par G. Charmeton Peintre et Gravez Par N. Robert avec Priuil. du Roy. 1676. A. Paris chez G. Audran rue St. Jacques.... Sechs numerirte Bll. kl. Fol. — Auch hier, wie bei der vorhergehenden Folge, ist auf dem Titel G. Audran als Verleger genannt, dennoch sind die fünf andern Bll. bezeichnet: N. Robert sculp. et ex. c. p. r.

135) Die nachstehenden neun Folgen Ornamentenbll. scheinen Verlagsartikel:

a) Diverses Corniches choisies sur l'Antique avec leurs Profils. Par le Sieur Charmeton. 30 Bll. 4.

b) Desseins de Plafonds. Inventé par le Sieur Charmeton. Sechs numerirte Bll. qu. Fol.

c) Plusieurs Vaze désinez par G. Charmeton Peintre et Gravez par N. Robert. 1676. Sechs Bll. Fol.

d) Ornemens désinez par G. Charmeton et gravéz par N. Robert. Sechs mit a, b, c, d, e, f bezeichnete Bll. Fol.

e) Ornements servants de Montans .... dessinés par G. Charmeton .... et gravés par N. Robert .... Sechs numerirte Bll. Fol.

f) Ornements servants de Montans ..... dessinés par G. Charmeton ... et gravés par N. Robert ... Sechs numerirte Bll. Fol.

g) Montans propres pour plusieurs sortes d'ouvrages ..... Inventez par G. Charmeton .... et Gravés par N. Robert. Sechs numerirte Bll. Fol.

h) Diverses ornemens pour servir à toutes sortes dartisans dessinée par G. Charmeton peintre et Gravée par N. Robert. Sechs numerirte Bll. Fol.

i) Plusieurs sortes d'ornement, comme Paneaux ou Montans, Scabellons, Platfonds, pontes de Lits, Servants à la Broderie et autres, dessinez par G. Charmeton ... et Gravés par N. Robert .... Sechs numerirte Bll. Fol. und qu. Fol.

k) Ceintre et Panneaux pour servir a des Carrosse et autres ornemens dessinez par G. Charmetō .... et Gravés par N. Robert .... Sechs numerirte Bll. qu. Fol.

l) Drei Bll., jedes mit zwei Kartuschen ohne Nummern. Von N. Robert nach G. Charmeton gestochen. Auf einem steht G. Audran's Adresse: aux 2 Piliers d'or. kl. Fol.

Robert-Dumesnil (XI. 3) erwähnt noch:

136) Sacrifice de Manué, père de Samson. Ein Engel schwebt über einem brennden Holzstoss, vor dem Altar knieen Manue und seine Frau. H. 0,406, br. 0,274. Der einzige Abdruck, den er zu Gesicht bekommen, habe in alter Schrift die Bemerkung getragen, dass dieses Bl. nach L. Chéron von G. A. gestochen sei.

Germain Audran war Vater von vier Söhnen: Claude III., Benoist I., Jean und Louis.

Claude Audran, Claude III. genannt, Maler, geb. zu Lyon 25. Aug. 1658, Schüler seines Vaters Germain, seines Oheims Claude II. und seines Oheims Gérard. Der König ernannte ihn zum Kabinetsmaler und verlieh ihm dabei 1704 die Sinekure der Schlossverwalterstelle im Luxemburgpalast zu Paris, wo er am 27. Mai 1734 starb. Er übte die Malerei mit eigenthümlichem Talent für Verzierungen im Arabeskengenre mit theatralisch oder phantastisch kostümirten Figuren in Lustgärten und Landschaften; er schmückte damit Wandgetäfel und Decken, und da sie niedlich erdacht und sorgsam ausgeführt waren, fanden sie ausnehmenden Beifall und verschafften ihrem Urheber mannichfaltige Bestellungen. Wir haben jedoch zu dem, was er in diesem Genre geleistet, kein kritisches Verhältniss mehr; denn von seinen an vielen Stellen, namentlich in den königlichen Lustschlössern zu Meudon, Marly und La Muette bei Passy, in der Menagerie zu Versailles und in den vornehmsten adeligen Herrenhäusern zu Paris befindlichen Werken ist nichts erhalten. Der berühmte Ant. Watteau war sein Schüler. Jean Audran, Bruder von Claude III., stach nach Claude die »zwölf Monate« (s. die Stiche von Jean, Nr. 76—81), die für den König als Tapeten ausgeführt wurden.

Benoist Audran, Kupferstecher, der erste dieses Namens, daher Benoist I. genannt, der zweite Sohn von Germain, geb. zu Lyon im J. 1661, lernte bei seinem Oheim Gérard und erlangte wie dieser den Titel eines königlichen Hofkupferstechers. Er starb auf seinem Landgute im Dorfe Ousoir oder Ouzouer, bei Montargis den 2. Okt. 1721. Wenn auch sein Grabstichel die Züge des grossen Meisters, dessen Schüler er war, erkennen lässt und vielen Beifall fand, so wird jedoch ziemlich allgemein zugegeben, dass er es in seiner Kunst nicht eben so weit brachte. Seine Behandlungsweise ist beendigter, zarter und niedlicher, aber nicht so fest, leicht und kunstvoll; seine Annehmlichkeit und Zierlichkeit ersetzen keineswegs Gérard's Kraft und Gediegenheit. Man hat von ihm viele Stücke nach den besten französischen Malern und bemerkt darin viel Fleiss, sogar etwas Mühsames und Gezwungenes, ferner eine leidlich korrekte Zeichnung und charakteristische, ächt künstlerische Schönheiten. Seine »Kreuzerrichtung« nach Lebrun (Nr. 26) hat in der sorgfältigen Durchführung gleiches Verdienst mit dem Original; auch schätzt man mit Recht seine zwei nach D. da Volterra gestochenen »David« (Nr. 17 und 18)

und den »kranken Alexander«, nach Le Sueur (Nr. 67). Von seinen kleineren Stücken sind am bekanntesten und gesuchtesten die nach den Gemälden des Herzogs Philipp von Orléans gestochenen Bll., welche die »Liebe des Daphnis und der Chloë«, wie sie der Schäferroman des Longus erzählt, darstellen (Nr. 51). Weil diese Bll. weniger Kraft, Ausdruck und Keckheit, sondern mehr Milde und Zartheit als die Gegenstände größeren Umfangs erforderten, so glückte es ihm auch damit besser. Sie sind von feinem Geschmack, und der Stecher hat darin seine ganze Geschicklichkeit aufgeboten; das Anziehende dabei ist nicht sowol die sorgsame Behandlung als die hervorstehende Lieblichkeit und Leichtigkeit. Dieselbe Eigenschaft bewirkt ebenfalls den Werth der vier Bll. aus der »Mythe der Venus«, nach Albani (Nr. 42—45), worin das Sanfte und Weiche seiner Vorbilder athmet, deren heiter poetische Kompositionen an die idyllischen Dichtungen von Tasso und Guarini erinnern. Unter seinen Porträts gilt das Bildniss des Erzbischofs Joseph Clemens von Köln (Nr. 174) für das gelungenste; es hat auch wahrhaft Schönes, und wenige, selbst von den tüchtigsten Meistern, übertreffen es. Benoist I. Audran unterzeichnete seine Bll. mit seinem Tauf- und Familiennamen, wobei der letztere, meines Wissens, immer, und der erstere bisweilen auch ganz ausgeschrieben (Benoist oder Benedictus), meistens jedoch folgendermaßen abgekürzt ist: B., Ben., Ben^s., Ben^{tus}, Bened^s., Benedic., Benedict^s.

Sein Bildniss: Brustbild, $^3/_4$ rechts, Allongenperrücke. Nach J. Vivien. Gestochen von seinem Neffen Benoist II. 8.

Verzeichniss seiner Stiche:

Biblische Geschichte, christliche Legende und Mystik.

1—2) Moses kommt den Töchtern Jethro's zu Hülfe, und Moses heiratet Zipora. 2 Bll. Seitenstücke nach Ch. Lebrun. Unten die Namen des Malers und Stechers, und Audran's Adresse: rue S^t. Jacques; im Unterrande die französische Erklärung des Gegenstandes und die ebenfalls französische Dedikation des Stechers an Monsieur Rouillé. qu. Fol. max.

3) Die Aufrichtung der ehernen Schlange in der Wüste. Nach Ch. Lebrun. Im Unterrande die Erklärung des dargestellten Gegenstandes (lateinisch und französisch), die Namen des Malers und Stechers und Picart rom^{us}. excudit . . qu. Fol. max.

4—16) Dreizehn Stücke zu der Folge von 40 Bll. aus dem Leben Simson's, nach F. Verdier's Zeichnungen. Einige sind von Verdier selbst, und die andern von Benoist I. und Jean Audran, J. B. Poilly, Ch. Simonneau und G. Duchange im J. 1698 gestochen. Jean A's. Bll. tragen die Nrn. 1. 2. 4. 8. 9. 14. 20. 25. 27. 28. 31. 32 und 36. qu. Fol.
   I. Inventé et dessiné par F. Verdier; et gravé par Benoist Audran; in der Mitte die Nummer und zu beiden Seiten die Erklärung des dargestellten Gegenstandes aus Kap. 13—17 im Buch der Richter (französisch und lateinisch).
   II. Noch mit: a Paris chez F. Chereau etc.

17) Der junge David hebt den Säbel, um dem zu Boden geworfenen Riesen Goliath den Kopf abzuhauen. Nach dem auf eine Schiefertafel gemalten Bilde des Louvre, das ehemals dem Michel Angelo zugeschrieben ward, jedoch von Daniele da Volterra herrührt. Mit der Widmung an Monseigneur le Prince de Chelamar (anstatt Cellamare). A Paris, 31 Décembre 1716. qu. Fol.

18) Derselbe Gegenstand, anders behandelt. Nach der Darstellung auf der Rückseite des eben erwähnten Bildes; die Tafel ist nämlich auf beiden Seiten bemalt. Im Unterrande dieselbe Dedikation, aber mit: A Paris le 1er. Juillet 1717. qu. Fol. — Beide Bll., gleich groß und zuerst radirt und geätzt, nachher mit dem Grabstichel beendigt, sind Hauptwerke des Meisters.

19) Verkündigung Mariä. Nach F. Verdier. Mit dem Künstlernamen. kl. qu. Fol.

20) Anbetung der hl. 3 Könige. Ohne Künstlernamen. A Paris chez G. Audran, rue S^t. Jacques. Fol. max.

21) Darstellung des Christuskindes im Tempel. Nach Ch. Lebrun. gr. Fol.
   I. Audran fec. et exc.
   II. Mit der Adr. von Buldet.

22) Die Taufe Christi im Jordan. Nach F. Albani. gr. qu. Fol.
   I. Mit den Namen des Malers, des Stechers und Verlegers (chez Audran, rue S^t. Jacques . . .); im Unterrande franz. und lat. Zitat aus S. Luc. c. 3. v. 21.
   II. Die lateinische Widmung des Stechers an den Grafen John von Milford und dessen Wappen.

23) Die Ehebrecherin vor Christus. Nach N. Poussin. Verkleinerte Kopie des Kupferstiches von Gérard (Nr. 21). qu. Fol.

24) Christus bei Martha und Maria. Nach E. Le Sueur. qu. Fol. max.
   I. Vor der Schrift.
   II. Mit den Namen des Malers, des Stechers und Verlegers (Step. Picart Rom^{us}. ex. C. P. R.). Im Unterrande acht französische Verse und noch einmal Picart's Adresse: A Paris chez Picart le Romain rüe S^t. Jacques au buste de Monseigneur . . . .
   III. Unten rechts die Jahreszahl 1690 hinzugefügt.

25) —— Dass. Verkleinerte Kopie des vorhergehenden Bl. 12.

26) Die Kreuzerhöhung. Nach Ch. Lebrun. qu. Fol. max.
   I. Vor der Schrift.
   II. Mit den Namen des Malers und Stechers, der letztere mit dem Zusatz avec Priuilege du Roi de 1706; weiter unten die lateinische und französische Erklärung des Gegenstandes zu beiden Seiten des französischen Reichswappens und der von Audran an den König gerichteten Widmung. Ganz unten, links, die Angabe, wo sich das Gemälde befindet, und wie groß es ist; rechts: Se vend à Paris au Palais du Luxembourg ou le dit Audran [Benoist II.] demeure.

27) Die Abnehmung vom Kreuze. Nach Ch. Lebrun. Oben abgerundet. Fol.

I. Vor der Schrift.
II. Mit den Namen des Malers, Stechers und Verlegers (à Paris rüe St. Jacques aux 2 Piliers d'or), einer Zeile lateinischer Inschrift, und der Dedikation des Stechers an Monseigneur Gaston Jean Bapt.-Louis de Noailles, Evêque comte de Chaalons Pair de France.
III. In der Dresdner Sammlung ein Abdruck mit den Namen und ohne die lateinische Inschrift. (*L. Gruner.*)

28) Paulus predigt zu Ephesus. Nach E. Le Sueur. qu. Fol. max.
I. Vor der Schrift.
II. Mit den Namen der Künstler und des Verlegers (Picart Roman'. excud.). Im Unterrande die französische und lateinische Erklärung des Gegenstandes und darunter E. Picart's Adresse: à Paris Rue Saint Jacques . . . .

29—35) Die sieben Sakramente. Nach N. Poussin. Verkleinerte verkehrtseitige Kopien der Pesne'schen Bll., mit den nämlichen lateinischen Titeln in Minuskelschrift. qu. Fol.
I. Mit Audran's Adresse.
II. Mit Buldet's Adresse.

36) Der hl. Antonius von Padua kniet anbetend vor dem Christuskinde, das ihm auf Wolken erscheint. Nach Cl. Guy Hallé. An jeder Seite des Bildes eine Spalte lateinischer Text. kl. qu. Fol.

37) Der hl. Dionysius im Gefängniss empfängt die Kommunion aus der Hand Christi. Nach Claude II. Audran. kl. qu. Fol. — Mariette sagt: dieses Bl. sei unter Gérard's Aufsicht von Benoist I. oder Jean gestochen.

38) Johannes der Evangelist wird vermittelst eines Seiles in die Höhe gezogen und in einen mit siedendem Oel gefüllten Kessel hinuntergelassen. Nach Séb. Leclerc. kl. Fol.

* Bartsch, Anleitung zur Kupferstichkunde II. 70, beschreibt zwei Plattenzustände, die aber blosse Abdrucksgattungen von einer und derselben Platte sind. Diese diente nämlich an den Festtagen der Schutzpatrone zweier verschiedener Zünfte, was Anlass gab zu der Verschiedenheit der von Bartsch angeführten Inschriften, die man unter der Platte findet; sie sind auf einem Streifen Kupfer, der unten angelegt und gleichzeitig mit der Platte abgedruckt wurde. Am Festtage des Evangelisten Johannes, der am 6. Mai zu Rom vor dem wälschen Thor, ante portam latinam, in Oel gesotten worden, und welchen die Pariser Verleger, Drucker und Ausmaler von Kupferstichen zu ihrem Schutzpatron gewählt hatten, trugen die Abdrücke folgende Unterschrift: La Confrairie de Saint Jean porte Latine erigée à Paris au connent des R. P. Cordeliers, par les Marchands Graveurs, Imprimeurs et enlumineurs de taille douce, ce solemnise le (eine für den einzuschreibenden Wochentag leer gelassene weisse Stelle) 6 Mai feste de Saint Jean Evangeliste . . . ., und unten auf dem Bl. selbst, unter der vordersten Stufe liest man: Cette planche a été donnée par Ignace Antoine, 1686. Sollte die Platte für die Malermeister dienen, d. h. für den Festtag des Schutzpatrons ihrer Innung, des hl. Lukas (18. Okt.), so lautete die Unterschrift: La Confrairie de Saint Luc, et Saint Jean porte Latine, érigée . . . . . . ce solemnise le 18 Octobre feste de Saint Luc. Die unter der vordersten Stufe auf dem Blatte befindliche Inschrift ist nicht mehr sichtbar; dafür aber ist alsdann oben auf der grösseren Platte, in dem schattirten Theil, eine zierlich eingerahmte kleinere Platte abgedruckt, welche den hl. Lukas vorstellt, wie er, von zwei hinter ihm flatternden Engeln begeistert, die Maria abkonterfeit.

39) Marter des hl. Laurentius. Nach E. Le Sueur, Kopie des Originalstichs von Gérard Audran. Oben abgerundet. kl. Fol.

40) Verlobung der hl. Katharina von Alexandria mit dem Jesuskinde; drei halbe Figuren in einem Rund. Quaesivi Sponsam mihi eam assumere. Sap. 8. gr. Fol.

41) Die hl. Genovefa, betend. Nach Ch. Lebrun. Audran fecit a Paris . . . . . . Oben abgerundet. Fol. — Von Mariette dem Benoist I. zugeschrieben; Heineken gibt das Bl. dem Louis Audran, aber mit Unrecht.

Mythologie, Allegorie, Geschichte, Bildnisse, Prospekte.

42—45) Die Liebschaft der Venus und des Adonis. Nach Fr. Albani. Folge von 4 Bll., auf jedem die Künstlernamen, zwölf französische Verse und die Adresse: a Paris chez Benoist Audran rue S. Jacques à St. Prosper. qu. Fol. Diese Bll. gehören zu dem Gelungensten und Geschätztesten, was der Kupferstecher gearbeitet hat.
42) Venus, um ihren neuen Geliebten zu gefallen, lässt sich von den Grazien schmücken.
43) Die Amorine, auf Befehl ihrer Mutter, spitzen ihre Pfeile und probiren sie, um desto sicherer damit das Herz des Adonis zu durchbohren.
44) Adonis auf der Jagd trifft die schlafende Venus und wird von ihren Reizen entzückt.
45) Die Nymphen der Diana rauben den schlafenden Amorinen ihre Waffen, beschneiden ihre Flügel und rächen sich auf diese Art für den Verlust des Adonis.

46) Venus im Bade, von Amor bedient. Nach N. Fouché. Fol.

47) Acis und Galathea, am Meeresstrande, vor dem Eingang der Grotte des Polyphem. Nach F. Marot. Acht lateinische Verse und die Adr.: A Paris chez B. Audran au Palais du Luxembourg.

48) Flora, unter einem Baume sitzend, empfängt die Liebkosungen ihres Geliebten Zephyr. Nach Ant. Coypel. Halbe Figuren. Vier französische Verse und die Namen des Malers und Stechers. Fol.

49) Die Liebe des Zephyr und der Flora. Nach J. Christophe. Fol. Unter Benoist II. Audran's Leitung gestochen.

50) Les Plaisirs des Jardins. Drei Nymphen und ein Satyr bei einer Priaposherme. Nach P. Mignard. Mit G. Audran's Adr.: rue St. Jacques aux 2 Pilliers d'or. gr. qu. Fol. (Calc. du Louvre). — Das Seitenstück dazu ist von Jean Audran (No. 67).

51) Die Liebe des Daphnis und der Chloë. Nach den Gemälden des Herzogs Philipp von Orléans (des späteren Regenten von Frankreich), in einem Zimmer des Schlosses Saint-Cloud, für eine auf Kosten dieses Prinzen veranstaltete Prachtausgabe des von Amyot ins Französische übertragenen Schäferromans von Longus, mit 28 Bll. Ant. Coypel lieferte dazu die Komposition des Titelbl., wo Pan die Rohrflöte bläst, nach deren Tönen drei Nymphen tanzen; oben halten zwei Kindergenien ein aufgerolltes Blatt Papier mit: LES AMOVRS PASTORALES DE DAPHNIS ET DE CHLOE. Avec Figures 1718. kl. 8.
I. Ohne gedruckten Titel; das Titelkupfer trägt das Datum 1718. Unter jedem der 28 Bll. bemerkt man: Philippus inv. et pinxit 1714, und: Btus. Audran sculp. Die allerersten Abdrücke sollen, nach Mariette's

Angabe, in den vier Ecken eine blühende Lilie haben. Diese Bll. gelten mit Recht für A.'s schönste Arbeit und sind sehr gesucht. Diese erste Ausgabe ist angeblich nur in 250 Exemplaren abgezogen worden, kommt aber so häufig vor, dass es mit jenem Umstande schwerlich seine Richtigkeit hat.

II. Das Titelkupfer trägt noch 1718, aber das gedruckte Titelbl. hat die Jahrzahl 1745, und die Platten sind überarbeitet; jedoch ist eine Platte hinzugekommen: ein sehr frei gedachtes Bl., Conclusion du roman betitelt und auch unter der Benennung »die kleinen Füsse« (les Petits Pieds) bekannt.

52—55) Zwei antike Statuen: La Diane d'Ephèse (gegenwärtig »Diana mit der Hindin« genannt), datirt von 1719, und die Muse Urania, nebst zwei modernen Marmorvasen mit allegorischen Flachreliefs. Vier Bll., die zwei letzten anonym, für: Versailles immortalisé, par J. B. de Monicart. Paris, MDCCXX. 2 Bde. 4.

56) Arion, Statue. Nach Franç. Girardon. G. Audran ex. Von Benoist I. in seiner ersten Zeit gestochen.

57—60) Die Theologie, die Philosophie, die Jurisprudenz und die Poesie. Nach den runden Deckenbildern Raphael's im Zimmer della Signatura des Vatikans. Vier Bll. Fol.

I. Vor der Unterschrift und ohne Nummern.

II. Mit der Unterschrift und mit den Nummern 1. 2. 3. 4. in der Ecke rechts. Beide Zustände sind ohne den Namen des Stechers.

61—66) Sechs Darstellungen aus dem Leben Alexander's des Grossen. Nach Ch. Lebrun.

61) Der Uebergang über den Granikus.

62) Die Familie des Darius nach der Schlacht bei Issus.

63) Die Schlacht bei Arbela.

64) Der Einzug Alexander's in Babylon.

65) Die Niederlage des Porus am Hydaspes.

66) Die Grossmuth Alexander's gegen Porus.

Sechs Bll., gemeinschaftlich von Benoist I. und Jean Audran ausgeführt. Mariette versichert jedoch, sie seien unter der Leitung der zwei Brüder von N. H. Tardieu gestochen, und in der That, Benoist I. und Jean Audran sind darauf nur als Verleger genannt. qu. Fol.

I. Vor aller Schrift; im Unterrande sieht man nur das Wappen des Oberbauintendanten J. H. Mansart, welchem die Platten gewidmet sind.

II. Mit Schrift und Wappen im Unterrande; dabei die Namen des Malers und der Verleger: a Paris chez B. et J. Audran rue et Faubourg St. Jâque.

67) Alexander auf dem Krankenbett leert den Trank seines Arztes Philippus und überreicht ihm in demselben Augenblick den Brief von Parmenio. Nach E. Le Sueur. In einem Rund, mit Trophäen in den unteren, und mit Wappen in den oberen Ecken. Fol. Hauptbl.

I. Vor der Schrift und vor den Kreuzschraffirungen im Vordergrunde des Zimmerfussbodens.

II. Mit dem Namen des Malers und: Benedict. Audran del. et sculpsit. 1711. Im Unterrande die Dedikation an den Herzog von Orléans, dessen Wappen, die französische Erklärung des Gegenstandes und B. Audran's Adr.

68) Koriolan vor Rom. Nach N. Poussin. Gestochen von Benoist I. und überarbeitet von Gérard Audran. s. No. 91. qu. Fol. max.

69) Die Schlacht Konstantin's gegen Maxentius und Konstantin's Triumph. Seitenstücke nach Ch. Lebrun, gemeinschaftlich mit Jean gestochen qu. Fol. max.

70) Die Niederkunft der Königin Maria von Medici.

71) Die Auswechselung der Prinzessinnen Isabella von Bourbon und Anna von Oestreich. Zwei Seitenstücke nach Rubens. Für: La Gallerie du Palais du Luxembourg. 1710. gr. Fol. (Calc. du Louvre.)

72—159) Acht und achtzig kleine Platten mit Medaillen. Nach Ant. Coypel. Für: Médailles sur les principaux événements du règne de Louis le Grand. A Paris. M. DCC. II (mit 286 Medaillen). — Zweite Ausgabe: M. DCC. XXIII (mit 318 Medaillen). Fol.

160) Holland fügt sich in den Frieden. Nach Ch. Lebrun. qu. Fol. max. — Die Platte in der Calc. du Louvre, wo sie dem Gérard Audran beigelegt wird.

161) Die Grotte der Thetis. Darstellung eines am Namenstage des Königs 1719 in den Tuilerien abgebrannten Feuerwerkes. kl. Fol.

162) Die Reiterstatue Ludwig's XIV., im J. 1713 auf dem Platz Bellecour zu Lyon errichtet und in Bronze ausgeführt von Martin Desjardins (van den Bogaert), und die am Fussgestell befindlichen Figuren, welche die Nymphen der Rhone und Saône vorstellen, von den Gebrüdern Guill. und Nic. Coustou. Die Platte wurde von Benoist I. zu stechen angefangen und nach seinem Tode von seinem Bruder Jean beendigt; sie wird, wie Le Blanc, No. 248, angibt, noch im Archiv des Lyoner Rathhauses aufbewahrt. Fol. max.

I. Vor aller Schrift.

II. Unten links und rechts die Namen der Künstler. Im Unterrande, in der Mitte das Wappen des Herzogs von Villeroy und die Angabe, wo das Monument sich befindet und auf wessen Fürsorge es errichtet worden.

163) Das Grabdenkmal der Familie Latour d'Auvergne. Herzöge von Bouillon, oder richtiger des Vaters und der Mutter des Kardinals von Bouillon. Oberabts von Cluny, welcher dieses Mausoleum in der Stiftskirche des dortigen Klosters errichten liess. Nach P. Legros. Anonym. Fol. max.

164) George Monck, Herzog von Albemarle. Brustb., 3/4 rechts, in einem Oval. Nach A. van der Werff. Fol.

I. Vor der Schrift.

165) Louise-Blanche-Thérèse de Ballon, Stifterin und erste Aebtissin der reformirten Bernhardinerinnen in Frankreich und Savoyen, knieend vor einem mit Edelsteinen besetzten Kreuz, welches Christus ihr darreicht; im Hintergrunde knieende Nonnen. Nach J. de La Monce. S.

166) Henri de Beringhen, Oberstallmeister. Brustbild, 3/4 rechts. Oval. 1710. Nach einer Zeichnung von R. Nanteuil, 1663. Mit dem von zwei Greifen gehaltenen Wappen. Fol.

I. Mit langem Spitzenkragen und Mantel, worauf der hl. Geistorden gestickt ist.

II. Mit kleinem Spitzenkragen, blauem Ordensband und Harnisch.

167) Pierre de Berulle, Kardinal, Brustb., $^3/_4$ rechts, Käppchen und umgekrämpter Kragen, in einem Oval mit Umschrift. Nach J. de La Monce. Unten zu beiden Seiten des Wappens die Namen des Malers und Stechers; darunter die lateinische Widmung. Fol. max.

168) Jean-Paul Bignon, Abbé, Halbfigur, $^3/_4$ rechts, Lockenhaar und Kragen. Oval mit Umschrift, auf einem Untersatz mit Wappen. Nach J. Vivien. Fol.

I. Offerebat humillimus servus Franciscus De Grain clericus Ambianus anno 1703.

II. Offerebat Franciscus Josephus Robuste clericus Engolismensis, prior commendatarius de la Tâche. Anno 1705.

169) Jean-Baptiste Colbert, Staatsminister, Brustbild, $^3/_4$ rechts, mit Spitzenkragen und Ordensstern, in Oval auf einem Untersatz mit Wappen. Nach Ch. Lefebvre. qu. Fol. (Calc. du Louvre).

I. Vor der Schrift und vor den Strichen unter dem Wappen. (*L. Gruner.*)

170) François de Salignac de la Motte Fénélon, Erzbischof von Cambrai, Brustb., $^3/_4$ rechts, Kragen und Hirtenstab, in Oval mit Umschrift, auf einem Sockel mit Wappen. Nach J. Vivien. Fol. (Calc. du Louvre.)

I. Mit dem Namen des Stechers: Bened'. Audran sculpsit 1714.

II. Mit diesem Namen und der Adr.: se vend à Paris chez B. Audran, graveur du Roy au Palais du Luxembourg.

171) Stefano Ferati, genuesischer Edelmann, Brustb., $^3/_4$ rechts, lange graue Haare und Spitzenkragen, in Oval. Ohne den Namen des Dargestellten; unter dem Einfassungsstriche rechts: B. Audran sculp'. 8.

172) Samuel Frisching, General der Truppen des Kantons Bern, Halbfigur, $^3/_4$ links, weisse Allongenperrücke, Schnurrbart, Harnisch, in Oval mit Umschrift. Gestochen 1713 nach J. Huber. Im Unterrande Wappen, 6 franz. und 8 deutsche Verse. Fol.

173) John Hampden, englischer Patriot, Brustb., $^3/_4$ rechts, in Oval mit Umschrift, auf einem Untersatz mit Wappen und Inschrift: Vindex Libertatis. Fol.

174) Joseph Clemens, Erzbischof und Kurfürst von Köln, Kniestück, im Lehnstuhl und Ornat. Nach J. Vivien. Im Unterrande Wappen und Name nebst allen Titeln. gr. Fol.

175) Karl I. von England, halbe Figur, $^3/_4$ links, in einem Oval. Nach A. van der Werff. Fol.

176) William Laud, Erzbischof von Canterbury. Brustb., $^3/_4$ rechts. Oval auf einem Untersatz mit Wappen und Namensinschrift. Nach A. van der Werff. Fol.

177) Charles Le Goux de la Berchère, Erzbischof von Narbonne, Brustb., $^3/_4$ links, in Oval auf einem Untersatz mit Wappen. Nach L. de Boulogne d. Ae. Fol.

I. Vor aller Schrift.

II. Mit Namen und Titel des Prälaten; darunter links die Künstlernamen und rechts: G. Montbard excudit 1708.

178) Ludwig XIV. von Frankreich, in seinen verschiedenen Altersperioden vom fünften bis zum vierundfünfzigsten Jahr, in einer Folge von zehn Medaillen, die an einem Palmbaum in der Mitte einer Waffentrophäe aufgehängt sind. Nach A. Benoist. M.DCC.IV. Fol.

179) J. B. P. de Molière, Brustb., $^3/_4$ links, in einem Oval. Nach P. Mignard. 8. — Angeblich Titelkupfer für eine Ausgabe von Molière's sämmtlichen Werken.

I. Das Gesicht hell beleuchtet, und das Nackte mit kleinen Punkten, kurzen Strichen und einfachen Schraffirungen gegeben.

II. Aufgestochen, das Gesicht beinahe ganz im Schatten gehalten, das Nackte stark impastirt und auf der linken Backe (für den Beschauer), in der Höhe des Mundwinkels und Schnurrbärtchens, eine doppelte Schraffirung angebracht.

180) Herzog Philipp von Orléans, Regent von Frankreich, ganze Figur, im Pairkostüm, mitten in einer Verzierung vorgestellt. Anonym, ohne alle Schrift, und, wie ich vermute, für das Kupferwerk einer französischen Königskrönung. gr. Fol.

181) Christophe Ozanne, berühmter französischer Kräuterdoktor des 17. Jahrh., halbe Figur, $^3/_4$ rechts, lange Haare, umgeschlagener Kragen, zugeknöpfter Rock. Oval mit Umschrift, unten mit Kräutern verziert, an eine Wand geheftet und auf einen Untersatz mit einer Tafel, wo man vier französische Verse liest, gestellt. Nach J. Vaillant. Anonym mit der Adr.: A. Paris chez H. Bonnart rue S^t. Jacques au Coq. kl. Fol. — Auf einem mir zu Gesicht gekommenen Abdruck stand die Handschriftliche Bemerkung: Audran jun. sc. 1696. Ich bin sehr geneigt, diese Meinung anzunehmen, indessen nicht ganz davon überzeugt; übrigens ist das Porträt von tüchtiger Hand mit breitem, kräftigem Stichel ausgeführt und historisch interessant. Ich finde es nirgends erwähnt.

182) Simon Arnauld, Marquis de Pomponne, Brustb., $^3/_4$ rechts. Oval. 12.

183) Joh. Friedr. Willading, Bürgermeister in Bern, halbe Figur, stehend, auf die Rücklehne eines Stuhls gestützt. Im Unterrande Wappen, Namen und Titel. Nach J. R. Huber. 1718. Fol.

Thesenkupfer, Titelblätter, Vignetten, Zierbuchstaben und Anderes.

184) Die Wahrheit mit zurückgeworfenem Gewande erscheint der Astronomie und Mathematik, umgeben von drei Kindergenien. Nach R. Tournière. Für eine von Daguesseau de Fresne am 6. Aug. 1719 zu Paris verfochtene philosophische Thesis. Dazu gehört ein französisches Gedicht von vier Seiten. kl. qu. Fol.

185) Die Theorie und Praxis der Mathematik, dargestellt durch zwei weibliche Figuren in Begleitung von Genien, die verschiedene mathematische Beschäftigungen vornehmen. Für eine von J. B. Thioly und P. Taillandier zu Lyon im J. 1693 verfochtene Thesis. Nach J. de La Monce. Fol.

186) Maria mit dem Jesuskinde auf Wolken; im Hintergr. die Pariser Kathedrale. Titelbl. für das von dem Buchdrucker Mabre-Cramoisy im J. 1685 veröffentlichte Pariser Missale. 12.

187) Odysseus und Telemach tödten die Freier der Penelope. Nach Ant. Coypel. Titelbl. der von Madame Dacier übersetzten Odyssee Homer's. 8.

I. Im Unterrande die Namen der Künstler.

II. Mit diesen Namen und: ΜΝΗΣΤΗΡΟΦΟΝΙΑ.

188) Minerva setzt das Wappen des Grafen von Toulouse oben auf eine von zwei Tritonen gehaltene Kartusche. Nach Ant. Coypel. Titelbl.

für: Sonate a Violino solo è Violoncello col Cimbalo, von Gio. Ant. Piani Des Planes . . . A Paris . . . 1712. Fol.

189) Das Wappen des Kurfürsten von Baiern, oben auf einer Kartusche mit Verzierungen. Nach Ch. de Lafosse. Radirtes Titelbl. für die Sonaten von Mascittl. 4.

190) Die italienische Komödie, dargestellt von einer Frau, welcher ein Genius Theaterstücke überreicht. Titelbl. nach Fr. Verdier. 8.

191) Arlequin Mercure galant. Titelbl. eines italienischen Theaterstücks, nach Fr. Verdier. Radirt von F. Ertinger und beendigt von Benoist I. Audran. 8.

192) Genien, die eine italienische Possenszene vorstellen. Titelbl. eines italienischen Theaterstücks, nach F. Verdier. 8.

193) Die Fama trägt in der Luft die Medaillons von Augustus und Ludwig XIV., woran Trophäen befestigt sind. Nach L. Boulogne d. J. Titelbl. 4.

194) Ein auf Büchern sitzender Amor zeigt auf einen in einer Nische befestigten Vorhang, worauf geschrieben steht: Le Poëte sans fard. Nach L. Boulogne d. J. Titelbl. 8.

195) Zwei Kinder halten über einer Kartusche eine Satyrmaske. Nach L. Boulogne d. J. Titelblatt. 8.

196—197) Zwei Vignetten für die Duodezausgabe der französischen Bibelübersetzung von L. J. Lemaistre de Sacy, mit den kurzen Anmerkungen (Paris, 1711).

196) Die Erschaffung der Welt.

197) Der Durchgang durch das rothe Meer.

198—201) Vier Vignetten für: Histoire des Empereurs et des autres princes qui ont régné durant les six premiers siècles de l'Eglise, von Seb. Le Nain de Tillemont. Paris 1690—1738. 2 Bde. 4.

198) Die Apostel verkündigen das Evangelium.

199) Die Einnahme von Jerusalem durch Titus.

200) Die Rettung des römischen Heeres unter Mark Aurel durch den plötzlichen Regen, welchen das Gebet der Christen bewirkte.

201) König Schapur I. gebraucht den Kaiser Valerian als Fussschemel, um aufs Pferd zu steigen.

202) Die Monstranz mit der geweihten Hostie, von Engeln angebetet. Nach N. de Plattemontagne. Vignette. 8.

203) Ein Sterbender empfängt die letzte Oelung. Nach N. de Plattemontagne. Vignette. 8.

204) Zwei Amorine, von welchen der eine einen Kranz, der andere eine Schlange hält. Vignette, von B. Audran erfunden und gestochen. 8.

205—208) Vier Vignetten. Nach A. Dieu. Für den Traité de la Police von N. de Lamare. Paris 1713—1722. 4 Bde. Fol.

205) Apollo in seinem Wagen mit den Sonnenrossen zermalmt die Laster.

206) Die Gerechtigkeit auf dem Thron, umgeben von den Tugenden, Wissenschaften und Künsten, die unter ihrem Beistande blühen.

207) Das gesegnete Frankreich, auf einer Weltkugel sitzend, zertritt ein dreiköpfiges Ungeheuer, welches vermutlich die Ketzerei vorstellen soll; rund herum Religion, Gerechtigkeit, Stärke und andere allegorische Figuren.

208) Die Seefischerei.

209) Die Zeit hilft der Weisheit und Wahrheit das Bildniss Ludwig's XIV. im Allerheiligsten der Unsterblichkeit aufstellen. Nach Ant. Coypel. Vignette. kl. qu. Fol.

I. Das Porträt im Oval ist ein Brustbild, ¾ links, mit Allongenperrücke und Hermelinmantel; unter dem Einfassungsstrich, links und rechts, die Künstlernamen.

II. Das Porträt ist ein Kopf in Profilansicht, links; zwischen den Künstlernamen liest man den Zusatz: Daullé Effigiem sculp.

210) Die Göttin der Malerei sitzt in einem Lehnsessel und und hält das Bildniss Ludwig's XIV. Nach Ant. Coypel. Unten rechts: B. Audran f. 1714. Vignette. 12.

211) Die Baukunst, eine ruhende weibliche Figur, die in der Linken ein Winkelmaß und in der Rechten einen Bauriss hält; um sie sieben nackte Kinder. Nach L. Boulogne d. Ae. Oval. Vignette für das Cabinet des Beaux-Arts, von Ch. Perrault. Paris, I. Ausg. 1690; II. Ausg. 1695. qu. 4.

212) Die Malerei ermuntert ihre Anhänger, dem Beispiele der großen Meister zu folgen. Vignette, nach Ch. Ant. Coypel, für die Conférences sur la peinture. kl. qu. Fol.

213) Die Medaille des Herzogs Philipp von Orléans, aufgehängt an einem Palmbaum zwischen Herkules und Minerva, welche die Scheelsucht zu Boden geworfen. Vignette, nach Dems. und für dasselbe Buch. Unten rechts: B. Audran scul. 1720. kl. qu. Fol.

214—215) Zwei Vignetten, nach Ant. Coypel, für: Histoire de l'Academie des Inscriptions et Belles-Lettres. Paris 1701 ff. 4.

214) Minerva, bei einem Palmbaum und antiken Ueberresten sitzend, in Begleitung von drei Genien, die auf ihr Geheiss Münzen und Medaillen sammeln und die Geschichte vermittelst der alten Kunstdenkmäler aufklären.

215) Das Wappen der königlichen Akademie der Inschriften und schönen Wissenschaften zu Paris, zwischen Apollo und Merkur.

216) Die Medaillons Heinrich's II. von Frankreich und der Katharina von Medici, aufgehängt an einem Palmbaum in einer Umgebung von Verzierungen. Nach G. M. Oppenord. Vignette qu. 4.

217) Die Geometrie und Astronomie. Nach R. Tournière. Vignette. qu. 4.

218) Ein Philosoph, begleitet von zwei Genien, die ihm optische Experimente machen helfen. Nach J. de La Monce. Vignette, gestochen 1693. 8.

219) Münzen von König Chlodwig u. A. auf einem ausgebreiteten Hermelinmantel. Unter dem Einfassungsstrich links: Audran sculp. qu. 4.

220) Das Wappen des Herzogs von Orléans, gehalten und bekränzt von zwei Engeln. Nach G. M. Oppenord. Vignette von der Dedikation eines Buches. 8.

221) Das Wappen des Kardinals von Bouillon, unter einem von zwei Genien gehaltenen Herzogsmantel. Vignette, erfunden und gestochen von B. Audran. 8.

222) Das Wappen des Kardinals Du Bois, von zwei Löwen gehalten. Vignette, erfunden und gestochen von B. Audran. 8.

223—224) Zwei Bll. zu einer Folge von zehn Stücken mit verschiedenen Arten Vögeln und Thieren, die als Wappenträger dienen. qu. 12.

225) Zwei Zierbuchstaben; in dem einen die Attribute der Gerechtigkeit, in dem andern der zu Boden gestreckte Drache Python. 12.
226) Die Sonne, Devise Ludwig's XIV., verbreitet ihre Strahlen über den Globus von Frankreich. Zierbuchstabe. 12.
227) Das französische Wappen über einem Globus, der von zwei Ruhmesgöttinnen gehalten wird. Nach Ant. Coypel. Schlussvignette. 12.

Jean Audran, Kupferstecher, der dritte Sohn von Germain Audran, geb. 28. April 1667 zu Lyon, empfing den ersten Unterricht von seinem Vater und ging sodann nach Paris, wo sich sein Talent. unter der Anleitung seines Oheims Gérard, so glücklich entwickelte, dass er 1706 zum Hofkupferstecher mit jährlichem Gehalt und freier Wohnung in der Gobelinsfabrik ernannt wurde. Er starb am 17. Juni 1756. Jean Audran hinterliess eine bedeutende Anzahl Bll. Zu seinen besten Arbeiten gehören die Platten, welche er vermittelst der Radirnadel und des Scheidewassers ziemlich weit vorbereitete und nachher mit dem Stichel in freier, markiger Weise vollendete. Die Figuren sind korrekt gezeichnet, die Köpfe ausdrucksvoll und sorgsam durchgebildet und die andern Extremitäten gut gegeben. Jean steht jedoch nicht in gleicher Höhe mit seinem Oheim Gérard und auch nicht mit seinem Bruder Benoist I.; es fehlt seinen Bll. an wirksamer Harmonie und Gesammthaltung; seine Lichter sind zu sehr und zu gleichmässig zugedeckt, und seine Art, die Hintergründe zu behandeln, unterscheidet sich zu wenig von der Manier, seine Gewänder zu stechen. Seine Grabstichelbll. sind sauber gearbeitet, aber von kaltem silberigem Effekt. Auch unter diesen letzteren, wie unter den ersteren gibt es nicht wenige, die mit Recht geschätzt werden. Man findet darauf folgende Bezeichnungen:

A. J. A. J. Audran. Jo. Audran. Joan. Audran. Joannes Audran. Jean Audran.

Biblische Geschichte, christliche Legende und Mystik.

1) Jakob freit um Rahel. Nach Ant. Coypel. qu. Fol.
   I. Vor der Schrift.
   II. Im Unterrande die Künstlernamen, die französische Dedikation an Jérôme Phelyppeaux, Graf von Maurepas, das Wappen desselben und Zitat aus Gen. XXIX.
2) Die Aussetzung Mosis. Nach N. Poussin. Mit der Adr.: a Paris chez Audran rue St. Jacques... qu. Fol.
3) Die Findung Mosis. Nach Dems. Mit der Adr.: a Paris chez G. Audran rue S. Jacques . . . qu. Fol.
4) Die Findung Mosis. Nach Ant. Coypel. Im Unterrande die Namen der Künstler und darunter G. Audran's Adr. Rue St. Jacques; links die lateinische Erklärung des Gegenstandes; rechts die lateinische Widmung an den Kardinal César d'Estrées und dazwischen das Wappen desselben. qu. Fol. max.
5—6) Moses jagt die Hirten vom Brunnen und Moses heiratet Zipora. Zwei Bll. Seitenstücke nach Ch. Lebrun. Verkleinerte Kopien der Bll. von Benoist I. (No. 1—2), gemeinschaftlich mit B. Picart gestochen. qu. Fol.
7) Moses schlägt den Fels. Nach N. Poussin. Anonym. Im Unterrande der Name des Malers, ein Vers aus dem Evangelium Johannis VI. 35, und Audran's Adr.: rue St. Jacques. qu. Fol.
8—11) Vier Bll. (No. 11. 12. 18 und 37) für die Folge der vierzig Kupferstiche mit Darstellungen aus dem Leben Simson's. Nach Fr. Verdier. 1698. qu. Fol.
   I. Unter dem Einfassungsstrich die Namen der Künstler.
   II. Zwischen diesen Namen: a Paris chez F. Chereau . . . . .
12) Athalia und Joas. Nach Ant. Coypel. Im Unterrande die Künstlernamen, die lateinische und französische Erklärung des Gegenstandes und dazwischen die Dedikation an den Herzog von Orléans, mit dem Wappen desselben. qu. Fol. max. (Calc. du Louvre.)
13) Esther und Ahasverus. Nach Ant. Coypel. gr. qu. Fol.
   I. Vor der Schrift.
   II. Vor den Künstlernamen unter dem Einfassungsstrich links und rechts. Im Unterrande die Erklärung des Gegenstandes, lateinisch und französisch, die Widmung des Malers an den Baumeister Messire Julles Hardouin Mansart, französisch, und dessen Wappen.
   III. Mit den Künstlernamen und der übrigen Schrift.
14) Die hl. Jungfrau lernt bei ihrer Mutter Anna lesen. 12.
15) Verkündigung Mariä. Nach Fr. Albani. Mit G. Audran's Adr.: Rue St. Jacques. Oben abgerundet. Fol.
16) Verkündigung Mariä. Nach P. D' Vlin. Unter J. Audran's Leitung von Simon Vallée gestochen. Im Unterrande die Dedikation an Christophe Pajot, Seigneur de l'Aubroy, das Wappen desselben und ganz unten, links, J. Audran's Adr.: aux Gobelins. Oben abgerundet. Fol.
17) Anbetung der Hirten. Nach P. Berrettini da Cortona. Oval. qu. Fol.
18) Darstellung im Tempel. Nach M. Corneille. gr. qu. Fol.
19) Verklärung Christi. Nach Galloche. Fol.
20) Christi wunderbare Speisung. Nach Claude II. Audran. qu. Fol.
21) Christus heilt Kranke. Nach A. Dieu. gr. qu. Fol.
22—23) Der wunderbare Fischzug und die Auferweckung des Lazarus. Seitenstücke nach J. Jouvenet, zwei geschätzte Bll.; auf jedem im Unterrande die Namen der Künstler, die lateinische und französische Erklärung des Gegenstandes, und darunter J. Audran's Adresse: en l'Hôtel Royal des Gobelins. qu. Fol. max. (Calc. du Louvre.)
24) Christi Einzug in Jerusalem. Nach A. Dieu. Fol.
25) Die Fusswaschung. Nach Dems. Fol.
26) Das Abendmal. Nach Dems. Fol.

27) Das Gebet im Garten. Nach Domenichino. Radirt und nachher mit dem Stichel beendigt. In dem doppelten Einfassungsstrich unten links: Dominic. Pinxit. — Audran sculpsit, ohne Vorname, weshalb das Bl. bisweilen Gérard Audran zugeschrieben wird, obschon es nach der Behandlung von Jean Audran herzurühren scheint; — rechts G. Audran's Adr.: Rue St. Jacques. Im Unterrande Zitat aus Jesaias LIII, 5 (lateinisch und französisch). gr. Fol.

28—35) Acht Darstellungen aus der Passion. Nach Ant. Dieu. Für eine Folge von 15 Bll., die von Jean Audran, J. Langlois, Ch. und L. Simonneau gestochen sind. Fol.
- 28) Christi Gefangennehmung im Garten. (4.)
- 29) Christus vor Kaiphas. (5.)
- 30) Christus von Pilatus dem Volke gezeigt. (7.)
- 31) Geisselung. (8.)
- 32) Dornenkrönung. (9.)
- 33) Kreuzerrichtung. (10.)
- 34) Grablegung. (14.)
- 35) Auferstehung. (15.)

I. Vor den Nummern. Im Unterrande die Namen der Künstler, die französische Erklärung des Gegenstandes und die Adr.: A Paris chez N. Arnoult . . . à l'Image St. Claude.

II. Mit den Nummern und mit: A Paris chez la V. F. Poilly, A l'Image St. Benoist.

36) Kreuztragung Christi, mit vielen Figuren. Nach Ant. Dieu. Unten in der Mitte, auf einem aufgerollten Papier: Ant. Dieu pinx. — Jo. Audran sculp. gr. qu. Fol.

37) Kreuztragung. Nach P. Mignard. In der Mitte des Vordergrundes die Namen des Malers und Stechers. Im Unterrande die französische Erklärung des Gegenstandes und die Adr.: A Paris chez la veuve Audran rüe St. Jacques. qu. Fol.

38) Die Kreuzerrichtung. Nach A. van Dyck. Im Unterrande die Namen der Künstler, die Inschrift: O Mort où est ta Victoire!, dabei 6 französische und eben so viele lateinische Verse, und darunter die Adr.: à Lyon, chez Pintard ..... Oben abgerundet. Fol. — Hiervon moderne Abdrücke. Dieselbe Darstellung wurde von S. à Bolswert gestochen.

39) Christus verscheidet am Kreuze. Nach N. Poussin. qu. Fol.

40) Christus aus seinem Grabe auferstehend. Nach Ant. Coypel. Im Unterrande die Namen der Künstler, die Dedikation an den Dauphin, das kronprinzliche Wappen und die Angabe des Lokals, wo sich das Gemälde befindet (Schlosskapelle zu Meudon). Oben abgerundet. gr. Fol.

41) Das Christuskind, nackt im Vordergrunde einer Landschaft auf einem Gewande liegend, betrachtet das Kreuz, welches drei Engel in der Luft tragen. Nach Fr. Albani. Mit J. Audran's Adr.: aux Gobelins. Oben abgerundet. Fol.

42) Christus mit seinem Kreuze beladen, in einer mit unzähligen andern Kreuzen besäeten Gegend. Nach Ant. Dieu. kl. Fol.

43) Christus in den verschiedenen Qualen seines Leidens, dargestellt in dem Herzen eines Christen, zum Nachdenken in der Charwoche. 4.

44) Das wunderthätige Madonnenbild in der Kapelle zu S. Orusco bei Madrid. Nach Dom. Barn. Garcia. kl. Fol.

45) Die himmlische Herrlichkeit. Nach Ant. Dieu. 4.

46) Der Antichrist, fratzenhafter Kopf mit Eselsohren, in einem Rund mit doppelten Einfassungslinien. Unten ein aufgerollter Vorhang. 8. — Auf dem Abdruck, den ich davon sah, stand die handschriftliche Notiz: L'Antechrist, né à Austrol près Babylone, jouxte la copie tirée par Muley Azem Peintre arabe. Gravé à Paris en l'année 1707, par J. Audran.

47) Der hl. Andreas wird zum Kreuzestode geführt. Nach G. Reni's Bild in S. Gregorio zu Rom. Radirt und mit dem Stichel beendigt. qu. Fol. max. — Meisterhaft.

48) Der hl. Andreas. Nach der Marmorstatue von Fr. Duquesnoy in der Peterskirche zu Rom. Fol.

49) Der hl. Benediktus, vor einem Altar knieend, die Augen gen Himmel gerichtet; daneben auf einem Tisch eine brennende Lampe. Nach J. Restout. Im Unterrande die Namen der Künstler und des Heiligen, die Dedikation an Dom Hervé Ménard und: Ce vend a Paris chez Audran . . . à l'Hôtel Royal des Gobelins. . . Oben abgerundet. Fol. Seitenstück zur hl. Scholastika (No. 58).

50) Der hl. Dionysius im Gefängniss, empfängt von Christus das hl. Abendmal. Nach Claude II. Audran. Fol. — Grabstichelbl., wozu Mariette bemerkt: »unter Gérard Audran's Leitung von einem seiner Neffen, Jean oder Benoist I., ausgeführt.«

51) Die hh. Firminus von Amiens und Carolus Borromäus, bei einem Brunnen sitzend. Fol.

52) Der hl. François de Sales, halbe Figur, 3/4 rechts. Oval mit Umschrift, auf einem Sockel mit lateinischer und französischer Inschrift. 8.

53) Der hl. Franz Xaver, auf den Knien vor der hl. Jungfrau, die ihm mit dem Jesuskinde erscheint. Im Unterrande eine dreizeilige spanische Inschrift. 4.

54) Der hl. Johannes a Cruce, auf den Knien vor einem Altar, wo ihm Christus erscheint. Nach J. Christophe. Im Unterrande vier französische Verse und die Namen des Malers, des Stechers und des Heiligen. 4.

55) Die hl. Magdalena, in der Wüste, wird mit himmlischer Musik erquickt. Nach Ant. Dieu. Fol.

56) Der hl. Petrus, in der Nacht vom Engel des Herrn aus dem Gefängniss befreit. Nach Ant. Coypel. Radirt von N. Château und beendigt von J. Audran. qu. Fol.

57) Kreuzigung des hl. Petrus. Nach G. Reni, mit Hinzufügung eines Hintergrundes, der in in dem Originalgemälde (jetzt in der Galerie des Vatikans) nicht vorhanden und von dem Maler Ant. Dieu erfunden ist. Uebrigens hat dieses Bl., obwol gut gestochen, nichts von G. Reni's Geschmack und trägt ganz grundloserweise den Namen des Domenichino. Montbard exc. Fol.

58) Die hl. Scholastika, ohnmächtig hingesunken vor einem Altar, im Beisein zweier Nonnen. Nach J. Restout. Im Unterrande die Namen der Künstler und der Heiligen, die Dedikation an die Abtissin Marianne de Scaglia de Verrue, das Wappen dieser Dame und J. Audran's Adr.: à l'Hôtel Royale des Gobelins. Fol. Oben abgerundet. — Seitenstück zum hl. Benediktus (No. 49).

Mythologie, Allegorie, Poesie.

59) Der Triumph der Galatea. Nach C. Maratti. Für Crozat's Recueil d'Estampes. 1729. I. II. No. 123. Fol.

60—62) Drei Bll. mit antiken Statuen. Für: Versailles immortalisé, von J. B. de Monicart. 1720. 2 Bde. 4.

60) Eine Venus. I. 386.

61) Die Venus von Arles. I. 400.

62) Hebe. II. 402.

63) L'Alliance de Baccus et de l'Amour (der Eine verliebt und der Andere betrinkt sich). Nach Ant. Coypel. Im Unterrande die Namen der Künstler, 8 französische Verse, der Titel, und darunter J. Audran's Adr.: à l'Hôtel Royale des Gobelins. qu. Fol.

64) Psyche, durch den aus der unvorsichtig geöffneten Schönheitssalbenbüchse herausströmenden Qualm betäubt und zu Boden gestürzt, wird von Amor wieder zu sich gebracht. Nach Ant. Coypel. Im Unterrande eine lateinische und französische Inschrift nnd die Namen der Künstler. qu. Fol. — Eines der besten Bll. in der saubern Manier des Meisters.

65) Venus lässt von ihren Nymphen die Psyche mit Ruthen peitschen. Nach J. B. Nattier. Fol.

66) Venus befiehlt der Psyche, einen großen Haufen durch einander gemischter Körner in Einem Tage auszusondern. Nach Mich. Nattier. Fol.

67) Scheelsucht und Zwietracht. Nach P. Mignard. Oben abgerundet. qu. Fol. Seitenstück zu: Les Plaisirs des Jardins, von Benoist I. Audran (No. 50). (Calc. du Louvre.)

68—71) Die Leidenschaften. Nach Cl. Gillot. Folge von vier nicht numerirten Bll. Mit J. Audran's Adr.: on l'Hôtel Royal des Gobelins. qu. Fol.

72—73) Der Frühling (das Paradies) und der Winter (die Sündflut). 2 Bll. nach N. Poussin. gr. qu. Fol. Calc. du Louvre, wo sie mit Unrecht dem G. Audran zugeschrieben sind; sie wurden von Jean Audran ausgeführt und sind mit dem Namen dieses Meisters bezeichnet. Die zwei andern Jahreszeiten hat J. Pesne gestochen.

I. A Paris chez I. Audran à l'Hôtel Royal des Gobelins, auf dem ersten Bl.

II. Mit der Adr. von Steph. Gantrel.

74) L'Automne. Nach A. Watteau. qu. Fol. — Gehört zu der von Larmessin, Brion, Meyreau und J. Audran gestochenen Folge der vier Jahreszeiten.

75) L'Hyver. Nach Dems. Fol. — Die andern Jahreszeiten sind von Desplaces, Dubos und Fessard gestochen.

76—81) Die zwölf Monate des Jahres, in zwölf Arabeskenfüllungen, je zwei Monate auf Einer Platte, und wo sich in der Mitte einer jeden die jedem Monat vorstehende Gottheit befindet. Nach Claude III. Audran. Folge von sechs Bll. Unten auf dem ersten: Invente par C. Audran et grave par son frère, und J. Audran's Adr.: en l'Hôtel Royal des Gobelins. Fol.

82) Der schlafende Rinaldo wird von Armida mit Blumen gefesselt. Nach Ant. Coypel. Unter dem Einfassungsstrich die Namen der Künstler und G. Audran's Adr.: Rue St. Jacques: im Unterrande französische Inschriften und die Dedikation an den Herzog von Richelieu. qu. Fol.

83) Armida bezaubert den Rinaldo, den sie von Liebesgöttern mit Blumen binden lässt. Nach L. de Silvestre. Von N. Chateau angeätzt und von J. Audran mit dem Stichel vollendet. 1708. Fol.

84) Der französische Parnass, Bronzegruppe, welche die berühmtesten Dichter unter Ludwig's XIV. Regierung in Frankreich vorstellt; 1718 von L. Garnier nach Anleitung des Titon du Tillet modellirt und 1723 von J. Audran nach der Zeichnung von Nic. de Poilly gestochen. Fol.

Profanhistorie, Porträts, Genreszenen und Studienfiguren.

85) Odysseus entreisst den Astyanax seiner Mutter Andromache. Nach L. de Silvestre. gr. qu. Fol.

86—91) Die Alexanderschlachten. Nach Ch. Lebrun. Folge von sechs Bll., gemeinschaftlich mit Benoist I. Audran (No. 61—66) gestochen. qu. Fol.

92) Der Raub der Sabinerinnen. Nach N. Poussin. qu. Fol. Sehr schönes Bl.

I. Vor aller Schrift.

II. Im Unterrande die Namen der Künstler, die Erklärung des Gegenstandes und darunter J. Audran's Adr.: aux Gobelins.

III. Noch mit: Présentement chez Montbard.

93) Die Königin Bianca von Kastilien flösst ihrem Sohne Ludwig IX. von Frankreich wahre christliche Gesinnungen ein. Nach J. Jouvenet. Ohne Namen des Stechers. qu. Fol. max.

94—97) Vier Darstellungen aus dem Leben der Maria von Medici. Nach Rubens. Für: La Gallerie du Palais du Luxembourg. 1710. Fol. (Calc. du Louvre.)

94) Heinrich IV. entschliesst sich zu seiner Heirat mit Maria, deren Bildniss ihm Hymen hinhält, während Amor die Schönheiten derselben hervorhebt.

95) Heinrich IV., vor seiner Abreise zum Kriege in Deutschland, übergibt der Königin die Reichsregierung.

96) Maria von Medici wird in der Stiftskirche zu Saint-Denis als Königin gekrönt. Meisterhaftes Bl., das größte und beste von den vieren, die übrigens alle sehr schätzbar sind. qu. Fol max.

97) Das Bildniss von Rubens, Brustb. in einer mit Blumengewinden geschmückten Kartusche, 1710 nach A. van Dyck gestochen. Es ist dasselbe, welches P. Pontius gestochen hat, aber mit dem Unterschiede, dass J. Audran den Hut weggelassen.

I. Vor der Nummerirung der Platten.

98) Die Reiterstatue Ludwig's XIV., auf dem Platz Bellecour zu Lyon, in römischer Kaisertracht; er ist nach der linken Seite hingewendet und gibt mit der rechten Hand einen Kommandowink. Nach M. Desjardins. An der Vorderseite des Fussgestelles ist ein Basrelief mit der auf einem Löwen sitzenden Stromnymphe der Saône, nach Coustou. Fol. max. — Von Benoist I. angefangen und nach seinem Tode von Jean vollendet. (s. Benoist I. Audran No. 162.)

99—106) Acht Medaillen mit historischen Allegorien. Nach Ant. Coypel. Für: Médailles sur les principaux événements du règne de Louis le Grand. A Paris M. D. CC. II. (erste Ausgabe mit 286 Medaillen); — M. DCC. XXIII. (zweite Ausgabe mit 318 Medaillen). Fol.

I. Vor den Künstlernamen.

107) Antoine de Pardaillan de Gondrin, Herzog von Antin, Halbfigur, 3/4 links, Allongenperrücke, Harnisch und Mantel. Nach H. Rigaud. Oval mit Umschrift, auf einem Sockel mit den Namen der Künstler und dem Wappen des Dargestellten. Fol.

108) Adrien Baillet, Priester, Halbfigur, 3/4 rechts, graue Haare, Kragen. Oval auf einem Sockel mit den Namen des Stechers und des Abgebildeten. Fol.

109) Claude Chérier, Abbé, Halbfigur, 3/4 rechts. gelocktes Haar und Kragen. Nach J. Tortebat. Oval mit Umschrift, auf einem Sockel mit den Namen der Künstler und dem Wappen des Dargestellten. 4.

110) Clemens August von Bayern, Fürstbischof von Münster und Paderborn, Brustb., 3/4 rechts, Kragen und Hermelinmantel. Nach J. Vivien. Oval mit Umschrift, auf einem Untersatz mit dem Wappen des Dargestellten und der Dedikation an den Baron von Plettenberg; weiter unten die Künstlernamen. Fol.

111) Pierre Clément d'Affincourt, französischer Ingenieur, Halbfigur, 3/4 rechts, neben einer Säule stehend, in der rechten Hand einen aufgerollten Festungsriss. Nach H. Rigaud. Fol.

I. Vor aller Schrift.

II. Am Sockel Wappen, Name und Titel des Vorgestellten; unter dem Einfassungsstrich links: Hyac. Rigault pinxit 1693; rechts: I. Audran sculpsit 1706. Auf dem Festungsriss, beinahe in der Mitte mit der horizontal gestochenen Inschrift:

PLAN
DE
DUNKERQUE

III. Diese Inschrift ist unten auf dem Riss und in schräger Richtung.

112) Noël Coypel, französischer Hofmaler, Halbfigur, 3/4 links, Mantel, Allongenperrücke, Spitzenhalstuch. Nach Coypel's eigener Zeichnung. Oval auf einem Untersatz mit der Inschrift: Gravé d'après le dessein de N. Coypel par J. Audran pour sa Reception à l'Académie en 1708. Fol. (Calc. du Louvre.)

113) Antoine Coysevox, franz. Hofbildhauer, Halbfigur, 3/4 links, Allongenperrücke und Mantel. Nach H. Rigaud. Oval auf einem Untersatz. Fol. (Calc. du Louvre.)

I. Vor der Schrift.

II. Noch vor der Schrift. Auf dem Sockel, rechts, Bildhauerwerkzeuge, nämlich Hammer, Meissel, Kompass hinzugefügt.

III. Antoine Coyzevox Natif de Lion, sculpteur ordinaire du Roy....; links: Peint par Hyacinthe Rigaud; rechts: Gravé par Jean Audran pour sa Reception à l'Académie en 1708.

114) Pierre Danet, Abbé, Halbfigur, 3/4 links, in der Linken ein aufgerolltes Papier. Oval mit Umschrift, auf einem Untersatz mit zweizeiliger lateinischer Inschrift. Fol.

115) Jean d' Estrées, Abbé, Halbfigur, 3/4 links, gelocktes Haar, Kragen. Oval mit wappengeschmückter Kartusche auf einem Untersatz; daneben die Namen der Künstler. Nach H. Rigaud. Fol.

I. JOANNES D'ESTRÉES APVD LVSITANIÆ REGEM NVPER LEGATVS ABBAS. [1692.]

II. Der Dargestellte trägt den Stern des hl. Geistordens auf der Brust, und die Umschrift lautet: JOANNES D'ESTRÉES APVD HISPANIARVM REGEM NVNC LEGATVS ABBAS [1703.]

116) Victor-Marie, Herzog von Estrées, Marschall, Halbfigur, 3/4 links, Allongenperrücke, Spitzenhalstuch, Ordensstern, gestickte Aermelumschläge. Nach N. Largillière. Oval auf einem Untersatz mit Wappen und Künstlernamen. Fol.

1. In der Dresdner Sammlung ein Abdruck vor aller Schrift (*L. Gruner*).

117) François Pierre Gillet, französischer Parlamentsadvokat, Brustb., 3/4 rechts, Allongenperrücke, Talar und Kragen. Nach J. Tortebat Oval mit Umschrift, auf einem Untersatz mit Wappen und Künstlernamen (Jo. Audran sculp anno 1715); im Unterrande zwei lateinische Verse aus Juven. Sat. 7. Fol.

118) Jakob II. von England, Halbfigur, 3/4 rechts, Allongenperrücke und Spitzenkragen. Nach A. van der Werff. Oval auf einem Sockel mit Basrelief. Unter dem Einfassungsstrich die Künstlernamen. Fol.

119) Inigo Jones, englischer Architekt, Halbfigur, 3/4 rechts, in der Rechten ein aufgerolltes Papier. Oval, von einem Genius getragen; daneben zwei kleinere Genien und die sitzende Minerva. Nach W. Kent. Fol.

120) Joh. Friedr. Karg, Baron von Bebenburg, Brustb., 3/4 rechts. Nach J. Vivien. Oval auf einem Sockel mit Wappen und siebenzeiliger lateinischer Inschrift. Fol.

121) Camille Letellier, Abbé de Louvois, franz. Hofbibliothekar, Brustb., 3/4 links. Nach H. Rigaud. Oval auf einem wappengeschmückten Untersatz. 12.

I. Vor der Schrift.

II. Mit den Künstlernamen unter dem Einfassungsstrich.

122—128) Ludwig XIV. und seine Familie. Sieben Medaillons mit Umschriften. Nach A. Benoist. Sieben Bll. 12.

122) Ludwig XIV., von der Seite, rechts. Perrücke mit fünf neben einander herabfallenden Locken. Oben in der Ecke links: II.

123) —— Ders., ebenso. Perrücke mit vier herabfallenden Locken, die sich in der Mitte theilen. Oben in der Ecke links: VI.

124) —— Ders., ebenso. Die Perrücke hat vier Locken, von welchen die dritte und vierte auseinander gehen. Oben in der Ecke links: IX.

125) Maria Theresia, Königin von Frankreich, von der Seite, links. I. Audran scul. 1703.

126) Der Dauphin Ludwig und seine Söhne, Louis, Herzog von Bourgogne und Philipp, Herzog von Anjou. Die Unterschrift bezeichnet fälschlich den Herzog Charles von Berri, den dritten Sohn des Dauphins, als den Abgebildeten.

127) Der Dauphin Ludwig und seine Söhne, Louis, Herzog von Bourgogne, Philipp, Herzog von Anjou und Charles, Herzog von Berri. In der Unterschrift wird irrig der Herzog Philipp von Anjou als der Abgebildete genannt.

128) Louis, Herzog von Bourgogne (später Dauphin), und gegenüber seine Gemalin Adelaide von Savoyen. M. DC. XCVII.

129) Ludwig XV. von Frankreich, ganze Figur, stehend, die Linke in der Seite und mit der Rechten die auf einem Troddelkissen befindliche Krone berührend. Nach Gobert. Im Unterrande die Namen der Künstler und J. Audran's Adr.: à l'Hôtel Royal des Gobelins. gr. Fol.

130) Maria von Este, Königin von England, Halbfigur, 3/4 links. Nach A. van der Werff. Oval auf einer Fensterbrüstung mit einem Teppich. Fol.

131) Maximilian Emanuel, Kurfürst von Bayern, ganze Figur rechts, vor einem Zelte stehend, neben ihm ein Page. J. Vivien p. Roy. Fol. Von Le Blanc 371 fälschlich als Prinz Eugen von Savoyen bezeichnet. (*Drugulin.*)

132) Henriette von England, Herzogin von Orléans, Halbfigur, 3/4 links. Nach A. van der Werff. Oval auf einem Untersatz mit Inschrift. Fol.

133) Pietro Ottoboni, Kardinal, Brustb., 3/4 rechts. Nach Fr. Trevisani. Oval auf einem Untersatz mit Wappen, Namen und Titel des Vorgestellten; darunter die Künstlernamen. gr. Fol

133a) Raimond Poisson, berühmter Pariser Schauspieler, im Kostüm von Crispin. Nach Casp. Netscher. Von Le Blanc, Nr. 370, unter Jean Audran erwähnt; ich weiss nicht warum; denn das Bl. ist von Gérard Edelinck gestochen und hat nichts zu schaffen, weder mit Gérard Audran, dem Le Blanc es zuschreibt, noch mit Louis Audran, welchen Heineken als Urheber desselben nennt. Fol.

(Jean Audran scheint das landschaftliche Beiwerk gestochen zu haben, da auf dem Blatte G. Edelinck effigiem sculp. *Drugulin.*)

134) Graf von Saint-Aignan, zu Pferde in einer Landschaft, reitet nach rechts. Nach Ch. Parrocel. Für: Ecole de Cavalerie, von De La Guerinière. Paris, 1733. Fol.

135) François-Robert Secousse, französischer Theolog, Kniestück, in einem Lehnstuhl, mit der Rechten seine Doktormütze haltend. Nach H. Rigaud. Im Unterrande die Künstlernamen, Wappen, Name und Titel des Vorgestellten. gr. Fol.

I. Vor den Diagonallinien auf der untersten Quaste des Vorhangs links.

136) Dominique-Barnabé Turgot, Bischof von Seez, Brustb., 3/4 links. Nach J. Ranc. Oval auf einem Untersatz mit Wappen, Name und Titel des Dargestellten. Fol.

137) Le Magister de Vaujour, Brustb., 3/4 rechts, Schultermantel und Kapuze. Im Unterrande der Titel. 4. — Auf einem mir zu Gesicht gekommenen Exemplar stand mit Tinte geschrieben: Joan Audran sculp. — Mareüil delineavit.

138) Heiratszeremonien, auf einem antiken Sardonyx. Nach der Zeichnung von Elisabeth Cheron. Oval. qu. Fol.

139—208) Siebenzig Platten für: Figures de differents Caracteres, de paysages et d'etudes dessinées d'après nature, par A. Watteau, gravées à l'eau forte par les plus habiles peintres et graveurs du temps. Paris chez Audran . . . et chez F. Chereau. 2 Bde. Fol. 350 Platten (um 1735). — J. Audran's Bll. sind durchweg J. A. bezeichnet.

209—228) Zwanzig numerirte Platten (Titel mit eingeschlossen), für: Expressions des Passions de l'Ame. Représentées en plusieurs testes gravées d'apres les desseins de feu Monsieur le Brun . . . . A Paris par Jean Audran . . . . 1727. Fol.

229—234) Sechs Bll. Studienfiguren aus Lebrun's Alexanderschlachten. Fol., qu. Fol. und 4. A Paris chez Jac. Chereau . . . . und chez G. Audran.

235—239) Fünf Bll. nach Ch. Parrocel. Für: Ecole de Cavalerie, von De La Guerinière. Paris 1733. Fol.

235—236) Allures naturelles. 2 Pll. zu p. 74.

237) Airs relevez. Pl. zu p. 81.

238) Le Comte de Saint-Aignan. Pl. zu p. 117, s. No. 133.

239) Maladies du cheval. Pl. zu p. 185.

Thesenkupfer, Titelblätter und Vignetten.

240) Christus predigt dem Volke vom Verdeck eines Schiffes am Ufer des Sees Genezareth. Bei Jean Audran und unter seiner Leitung ziemlich sauber gestochen, obschon keineswegs im Geschmack Rafael's, dessen Name unter dem Kupferstich steht, der zu einem Thesenkupfer verwendet worden. gr. qu. Fol.

241) Die Frömmigkeit, weibliche Figur, die sich auf ein Fussgestell stützt; oben zwei Engel mit dem Wappen der Prinzessin von Condé. Nach Ant. Dieu. Titelbl. für: Le Diurnal romain traduit en français par l'ordre de S. A. S. Madame la Princesse. A Paris. 8.

242) Die Zeit (Saturn) verweist die Geschichtsschreibung an die Denkmäler des Alterthums. Titelbl. für: Le Grand Dictionaire Historique (von L. Moreri). A Lyon . . M. DC. LXXIV. Fol.

243) Auf einer Weltkugel, welche zwei Figuren, die eine knieend, die andere vom Rücken gesehen, halten, sitzen Amerika und Europa mit einem Zepter und Blatt Papier; oben darüber schwebt die posaunende Fama. Titelbl. für: Nouveau Voyage autour du monde, von Le Barbinais. 8.

244) Pan erhält Unterricht von Amor im Blasen auf der Hirtenflöte. Nach Ant. Coypel. Titelbl. Im Unterrande zwei französische Verse. 8.

245—246) Zwei Titelbll. Nach L. Boulogne d. J. 8.

245) Fünf kleine Liebesgötter, wovon der eine vor der verschlossenen Thür eines Hauses die Laute spielt, während ihm ein Mädchen aus dem ersten Stock den Inhalt eines unlieblichen Geschirres auf den Kopf giesst. Titelbl. für: Le Théâtre Italien, von Gherardi (erster Theil).

246) Sechs Kindergenien, verschiedene Instrumente spielend. Titelbl. für den zweiten Theil desselben Werkes.

247—249) Drei Titelbll. Nach Ant. Dieu. 12.

247) Die Republik Genua, eine auf Trophäen sitzende Frau, die ein Steuerruder hält. Für eine Spezialgeschichte von Genua.

248) Eine Hirtin tanzt nach den Tönen der Schalmei.

249) Eine andere Hirtin bekränzt ihren Hirten, der bei ihr sitzt und Flageolet spielt.

250—281) Vignetten. Nach Dems. kl. qu. Fol.

250) Die Israeliten opfern den Götzen. Für: Dictionnaire historique et critique de la Bible, von Dom. Calmet. Paris 1722—1728. 4 Bde. Fol.

251) Aaron von Moses zum Oberpriester eingesetzt. Für dasselbe.

252) Der Religionseifer lässt einen von der Gerechtigkeit begleiteten Mann des Richterstandes aus der profanen Welt scheiden.

253) Ludwig XIV. Verschlungene Namenschiffer, in einer Kartusche auf einem Hermelinmantel zwischen Trophäen. Unten die Künstlernamen. Auf den Titelbll. der drei ersten Theile des Traité de la Police, von N. de La Mare. Paris 1705—1719. Fol. — Dieselbe Vignette befindet sich auf dem Titel des vierten Theils vom J. 1738; aber die Künstlernamen sind ausgelöscht.

254) Ludwig's XIV. Büste, in einem Bibliothekzimmer auf einem Fussgestell, woneben die Geschichte mit der Beschreibung der Großthaten des Königs beschäftigt ist. Im Anfang der Vorrede des ebengenannten Werkes.

255) Die Medizin, eine Frau auf einem Thron, umgeben von den vier Elementen. Zu Anfang des vierten Buches, ebendaselbst.

256) Die Barmherzigkeit ermuntert Ludwig XIV., das Invalidenhaus zu bauen, für welches die bildenden Künste ihm den Riss überreichen.

257—278) Folge von 22 Vignetten mit Darstellungen aus der portugiesischen Geschichte, von J. Audran selbst oder unter seiner Leitung gestochen für: Histoire générale de Portugal, von Jacques Le Quien de La Neufville. Paris 1700. 2 Bde. 4.

279) Die Unsterblichkeit legt einen Kranz auf das Grab des Fräuleins von Montpensier.

280) Ein Genius setzt das Wappen derselben auf ihr Grab.

281) Frömmigkeit, Gerechtigkeit und Beredsamkeit neben dem Wappen des Herrn von Fieubet.

282—283) Zwei Vignetten. Nach A. Coypel und Ch. A. Coypel. kl. qu. Fol.

282) Merkur mit acht Genien, die nach seiner Anordnung das Versenden von Waarenballen besorgen.

283) Minerva und drei Genien, welche eine von ihnen gearbeitete Tapete der Göttin vorzeigen.

284—287) Vier Vignetten. Nach Séb. Leclerc. kl. qu. Fol.

284) Der Jesusknabe im Tempel unter den Schriftgelehrten.

285) Christi Verklärung.

286) Ein Bischof ordinirt Diakonen.

287) Schlussvignette mit drei Pariser Buchhändlerschilden.

288) Die Religion sitzt neben dem französischen Reichswappen, das von Genien gehalten und von der Unsterblichkeit bekränzt wird. Nach L. Boulogne. 4.

289) Gerechtigkeit, Beredsamkeit und Vorsichtigkeit halten das Wappen eines französischen Parlamentspräsidenten. Nach Desmaretz.

Louis Audran, Kupferstecher, der vierte Sohn von Germain Audran, geb. 7. Mai 1670 zu Lyon, von wo er nach Paris ging, um seine Studien in der Schule seines Oheims zu beendigen. Er starb hier um 1712. Mittelmässiger Kupferstecher, half er, wie man annimmt, seinen Brüdern bei ihren umfangreichen Arbeiten, und hinterliess nur eine geringe Anzahl eigenhändiger Bll., die L. Audran bezeichnet sind.

1) Aufrichtung der ehernen Schlange. Nach Ch. Lebrun. Im Unterrande die Künstlernamen, die Erklärung des Gegenstandes (französisch) und die Adr. der Witwe des G. Audran. qu. Fol.

2) Der Bethlehemitische Kindermord. Nach Ch. Lebrun. Im Unterrande die Künstlernamen, einzeilige lateinische Inschrift und G. Audran's Adr.: rue S. Jacques. qu. Fol.

3) Christus heilt die beiden Blinden von Jericho. Nach N. Poussin. Im Unterrande die Künstlernamen, die Erklärung des Gegenstandes (französisch und lateinisch) und darunter die Adr. von G. Audran's Witwe.

4) Petrus heilt den Lahmen vor der Thür des Tempels. Nach N. Poussin. Im Unterrande die Namen des Malers und Stechers, eine zweizeilige französische Inschrift und darunter die Adr. von G. Audran's Witwe. qu. Fol.

5) Der Tod der Sapphira. Nach N. Poussin. Im Unterrande die Künstlernamen, einzeilige lateinische Erklärung des Gegenstandes und die Adr. von G. Audran's Witwe. qu. Fol. — Auf den neuen Abdrücken liest man: A Paris chez Jean rue Jean de Beauvais No. 10.

6—12) Die Sieben Werke der Barmherzigkeit. Nach Seb. Bourdon. Folge von sieben Bll.; auf jedem im Unterrande die Namen der Künstler, die einzeilige lateinische Erklärung des Gegenstandes und die Adr.: a Paris rue S. Jacque aux 2 Piliers d'or. qu. Fol.

6) Abraham bewirthet die Engel.

7) Abdias stillt den Durst der Propheten.

8) Lot nimmt die zwei Engel gastfreundlich auf.

9) Hiob lässt die Armen kleiden.

10) David bittet Gott um die Heilung seines Volkes von der Pestilenz.

11) Der Hauptmann Nebusar-Adan lässt dem Jeremias seine Ketten abnehmen.

12) Tobias bestattet die Todten.

13) Le Cadavre. Allegorie auf die Nichtigkeit des Irdischen, ausgedrückt durch einen raubgierigen Soldaten, der sich mit Schauder wegwendet von einem Grabe, welches er in der Hoffnung auf Schätze aufgebrochen hat, und wo er einen in Verwesung übergegangenen Leichnam findet. Nach R. A. Houasse. Im Unterrande die Namen des Malers und Stechers, Inschrift von zehn französischen Versen und die Adr. der Witwe des G. Audran. qu. Fol.

14) Ein in den letzten Zügen Liegender ruft die hl. Jungfrau um Hülfe an. Nach Fr. Verdier. Fol.

Benoist Audran, Kupferstecher, der zweite dieses Namens und daher Benoist II. oder der jüngere Benoist genannt, geb. zu Paris 1700, † daselbst 1772, Sohn von Jean und sein Schüler. Seine Bll. sind nicht zahlreich, und man muss sie nicht mit denjenigen seines Oheims Benoist I. zusammenwerfen, wie es Brulliot, Nagler u. a. thun. Der zweite Benoist ist merklich schwächer als der erste und steht sogar seinem Vater Jean an Stärke nach; es bedarf daher nur einiger

Aufmerksamkeit. Man muss aber dabei nicht das von Le Blanc angegebene Unterscheidungsmerkmal zu Grunde legen; denn die Art, das Nackte mit Punkten, kurzen Strichen und stellenweise dazwischen angebrachten Schraffirungen zu geben, ist ein gemeinsames Verfahren der G. Audran'schen Schule und wird ohne Unterschied von Benoist I., Jean und Benoist II. in gleichem Maße, nur nicht mit gleichem Erfolg, angewendet. Was den jüngeren Benoist speziell von seinem Oheim und seinem Vater unterscheidet, ist, dass seine Bll. im Ganzen nicht so kräftig und tüchtig gearbeitet, aber in der Gesammthaltung heller und tonreicher sind, weil er seine anradirten Platten leichter und flüchtiger mit dem Stichel überging. Ausserdem unterscheiden sich seine Bll. von denen seines Oheims durch die Adressen; weder G. Audran oder dessen Witwe, noch Benoist I. Audran und Jean sind darauf als Verleger genannt, sondern die Bll. führen häufig die Adr. von F. Chereau, welcher G. Audran's Verlagsgeschäft angekauft zu haben scheint; denn sein Kupferstichhandel geht unter gleicher Firma: a Paris chez F. Chereau oder chez la Vve. de F. Chereau, rüe S^t. Jacques aux deux pilliers d'or. Die sonst noch auf den Bll. des jüngeren Benoist vorkommenden Adressen lauten: A Paris chez Huquier Rue S^t. Jacques près les Mathurins; — chez L. Surugue Rue des Noyers; — chez Audran oder chez l'Auteur (also im eigenen Verlag von Benoist II.) rüe S^t. Jacques à la Ville de Paris. Er zeichnete in folgender Weise:

B a s

B A S

B a f sc. } d. h. Benedictus Audran filius sculpsit
B A f sc. }

B A f

B au f

B. Audran f. sc.

Brulliot (III. No. 1169. b.) erwähnt noch als unserem Künstler zugehörend das Monogramm: S. per. B. A., welches er Superiorum permissione B. Audran auslegt. Erwähnung und Deutung sind aber gleich unrichtig. Man liest nämlich auf Platte 213 des zweiten Bandes der nach A. Watteau radirten Studien und Skizzen: G. par B. A., d. h. Gravé par Benoist Audran, was sich nicht auf Benoist I., sondern auf seinen Neffen Benoist II. bezieht.

Bildnisse des Künstlers.

1) Brustb. von der Seite rechts, in rundem Rahmen. Von N. Oudoux nach P. G. Audran gestochen. kl. Fol.
2) Brustb., 3/4 links. Oval auf einem Sockel mit vierzeiliger französischer Inschrift in Versen. Gezeichnet und gestochen von Liager. 8.
3) Brustb., 3/4 rechts; auf der linken Schulter eine Katze, die mit dem Haarbeutel der Perrücke spielt. Im Unterrande sechs französische Verse und darunter: Gravé et présenté à M^r. B. Audran par J. Michel son Elève le 1er. Janvier. 1753. 8.

Verzeichniss seiner Stiche:

1) Lot und seine Töchter. Nach Paolo Veronese. qu. Fol. Für den zweiten Theil von Crozat's Recueil d'estampes. 1742. Fol.
2) Die Ehebrecherin vor Christus. Nach N. Poussin. qu. Fol. Verkleinerte Kopie des Stichs von G. Audran (No. 21).
3) Christus am Kreuz. Nach Ch. Natoire. Oben abgerundet. Fol.
   I. Die Platte von dem Maler mit Nadel und Scheidewasser vorbereitet.
   II. Von Benoist II. mit dem Stichel vollendet.
4—5) Die Abnahme vom Kreuz, nach N. Poussin, und Christus mit den zwei Jüngern zu Emmaus, nach P. Veronese. Oben abgerundet. Fol. Seitenstücke; auf jedem unter dem Einfassungsstriche, links und rechts, die Namen des Malers und Stechers. Im Unterrande die Erklärung des Gegenstandes, die Angabe, wo das Originalgemälde sich befindet; dazwischen das Wappen des Reichsgrafen von Brühl, aus dessen Galerie das Gemälde herstammt, und des Stechers Adr.: à la Ville de Paris.
   I. In der Dresdner Sammlung nur die radirte Anlage des Bl. No. 5 vor aller Schrift. (*L. Gruner.*)
6) Wunderthätige Statue des Jesuskindes. Nach Ant. Boizot. 4.
7) L'Amour désarmé. Nach A. Watteau. Im Unterrande die Namen der Künstler und der Titel des Gegenstandes (französisch und lateinisch). Fol.
8) Le Feu. Nach Lancret. Im Unterrande die Namen der Künstler, die Erklärung des Gegenstandes, 8 französische Verse und die Adr. der Witwe des F. Chereau. Fol. Gehört in eine Folge der vier Elemente; die drei andern Bll. sind von N. C. Cochin, N. Tardieu und L. Desplaces.
9) Le Printems. Nach Dems. Fol.
   I. Bloß geätzt.
   II. Mit dem Stichel vollendet. Im Unterrande die Namen der Künstler, der Titel des Gegenstandes, auf jeder Seite daneben vier französische Verse und ganz unten die Adr. der Witwe F. Chereau.
10—11) Frühling und Herbst. 2 Bll. Seitenstücke nach Ch. Natoire. Fol.
   I. Mit Nadel und Scheidewasser vorbereitet vom Maler, dessen Name unten rechts zu lesen ist; sonst ohne alle Schrift.
   II. Von B. Audran mit dem Stichel vollendet. Unten die Namen der Künstler; im Unterrande der Titel des Gegenstandes, lateinisch und französisch, die französische Dedikation an den Oberfinanzkontroleur Phil. Orry, dazwischen dessen Wappen und darunter Huquier's Adr.

   Die beiden andern Jahreszeiten, ebenfalls vom Maler anradirt, wurden von P. Aveline mit dem Stichel beendigt.
12) Le Dégoût. Nach P. Veronese. Für den zweiten Theil von Crozat's Recueil d'Estampes. 1742. Fol.
13) Szene aus Scarron's Roman Comique, wie Ragotin

Verse deklamirt, welche die Bauern für eine Predigt halten. Nach J. B. Pater. qu. Fol.

14) Benoist I. Audran, Brustb., 3/4 rechts, Allongenperrücke, rechte Hand auf der Brust. Nach J. Vivien. 8.
   I. Vor aller Schrift.
   II. Mit den Namen der Künstler und des Dargestellten.
   III. Ausserdem die Adresse des Odieuvre, der das Bl. in seine Porträtsammlung aufgenommen hat.

15) Frater Blaise, Pförtner des Pariser Feuillantinerklosters, ganze Figur, die Linke auf einen Stock gestützt, die Rechte an einer Thürklinke. Nach J. B. Detroy. Fol. Hauptbl.
   I. Unter dem Schlüsselbunde am Gürtel des Pförtners auf der Mönchskutte, rechts, drei kurze Striche, welche die erste Strichlage kreuzen. Im Unterrande links: de Troy pin.; in der Mitte: frere Blaise feuillan.; rechts: B. au. f ▲ sc ▼.
   II. Neben dem Schlüsselbunde rechts ist die Mönchskutte mit Kreuzschraffirungen schattirt, anstatt der einfachen Taillen, die im ersten Plattenzustande an dieser Stelle vorhanden sind. Im Unterrande ist Frere Blaise Feuillan in Frere Blaise Feuillan ~ abgeändert.

16) Clemens XIII., Papst, Brustbild. von der Seite links. Nach einer Medaille. 4.

17) Fr. Feu, Pariser Pfarrer, Brustb., 3/4 links, Käppchen, Kragen u. s. w. Oval mit Umschrift, auf einem Sockel mit Zitat aus Prov. 31, Ps. 106. Nach der Büste von Feuillet. Mit dem Namen und der Adr. des Stechers. Fol.

18) Claude-Pierre Goujet, Abbé, Brustb. von der Seite rechts, Kragen und Käppchen. Oval. Nach M. A. Slodtz. 8.
   I. Unter dem Einfassungsstrich, links und rechts, die Namen des Bildhauers und Stechers; im Unterrande Name und Titel des Vorgestellten und darunter die Adr. des jüngeren Benoist Audran.
   II. Im Unterrande noch acht französische Verse und die Adr. des Stechers, von einer hinzugebrachten Platte gedruckt.

19) Jacques Jubé, französischer Geistlicher, halbe Figur, 3/4 links, krause Haare und Kragen. Oval mit Umschrift auf einem Untersatz. Nach B. Brant. Fol.
   I. Vor der Schrift.
   II. Im Rande des Ovals links: Peint en 1735 à Zwol en Transilvanie. par B. Brant; rechts der Name des Stechers. und an dem Sockel ein zweizeiliges französisches Zitat aus Hebr. XI.

20) Louis de Thomas de Lavalette, Priester vom Oratorium Jesu, Brustb., 3/4 rechts. Nach Bonnet. Oval auf Untersatz mit Wappen und vier französischen Versen. Unter dem Einfassungsstrich die Namen des Zeichners und Stechers und die Adresse des Letzteren. 8.

21) —— Ders., Halbfigur, 3/4 links, in der rechten Hand ein Buch und auf dem Kopf ein Käppchen. Ueber dem Einfassungsstrich rechts: B. Audran fecit ad vivum. Im Unterrande der Name, Ordenstitel und Wappen des Dargestellten und die Adr. des Stechers. Fol.

22) Louise Cavelier Levesque, Brustb., 3/4 rechts. Nach Frenken. Oval mit Umschrift, auf einem Untersatz mit zwei vierzeiligen Strophen. 8.

23) Jérôme-Nicolas de Paris, Vicomte von Machault Romain, Pariser Parlamentsrath, halbe Figur, 3/4 links, sitzt und hält in der Rechten sein Barret. Nach J. Restout. Im Unterrande Wappen, Name und Titel des Dargestellten: dabei die Namen der Künstler. Fol.

24) Mezetin, eigentlich Angelo Constantini, ein am Ende des 17. Jahrh. in Paris viel bewunderter Schauspieler, der hier den komischen Maskencharakter des Mezetin aufbrachte und davon den Spitznamen erhielt, sitzt im Freien auf einer Bank und spielt Guitarre. Nach A. Watteau. Unter dem Einfassungsstrich die Künstlernamen: im Unterrande der Spitzname des Dargestellten, die Angabe des Kabinets, welchem das Originalgemälde angehört, und die Adr. der Witwe von F. Chereau. Fol.

25) Dom Bernard de Montfaucon, gelehrter Benediktiner, halbe Figur, 3/4 rechts, vor einem Tisch sitzend, die Hände quer über einander gelegt. Nach E. Gueslin oder Gueslain. Im Unterrande die Namen der Künstler, der Name des Vorgestellten, 6 französische Verse und die Adr. des Stechers.

26) Paul Rainaud, Priester vom Oratorium Jesu, halbe Figur, 3/4 links, sitzt vor einem Tische und stützt die Linke auf ein Buch. Nach Bonnet. Im Unterrande der Name des Dargestellten, vier französische Verse und darunter die Künstlernamen nebst der Adr. des Stechers. Fol.

27) Madame von Vermenton, Nichte des Herrn von Jullienne, sitzt im Freien und streichelt mit der linken Hand einen Jagdhund; neben ihr Jagdgerät und Wildpret. Nach A. Watteau. Fol. — Sehr anziehendes Bl.
   I. Unter dem Einfassungsstrich die Künstlernamen; im Unterrande: Retour de chase — Venationis Reditus, die Größenverhältnisse des Gemäldes, ebenfalls französisch und lateinisch, und die Adr. des F. Chereau.
   II. Noch mit: Avec Privilege du Roy.

28) Cornelis de Visscher, holländischer Kupferstecher, halbe Figur, 3/4 links, hält in der auf eine Kupferplatte gestützten Rechten einen Grabstichel und legt die Linke auf einen Tisch. Nach C. de Visscher's eigener Zeichnung. Unter dem Rahmen, in einer Kartusche, der Name des Dargestellten und unter dem Einfassungsstrich die Namen der Künstler und die Adr. von Huquier. Fol.

29) Bohémiene disant la bonne avanture. Nach M. A. Amerigi. Für Crozat's Recueil d'Estampes. I. II. No. 93. 1729. Fol.

30) Amusements champêtres. Mach Ant. Watteau. qu. Fol.
   I. Im Unterrande die Namen der Künstler, der Titel des Gegenstandes, lateinisch und französisch, und die Adr. von F. Chereau.
   II. In der Mitte, zwischen der französischen und lateinischen Inschrift, noch: Du Cabinet de Mr. Dejullienne.

31) L'Avanturiere. Nach Dems. Verlegt von F. Chereau. qu. Fol. — Seitenstück zu L'Enchanteur (No. 36).

32) Bon Voyage. Nach Dems. Mit derselben Adr. qu. Fol.

33) Le Concert champêtre. Nach Dems. Mit derselben Adr. Fol.

34) La Danse Paysane. Nach Dems. Aus demselben Verlag. Fol.
35) Le Docteur. Nach Dems. Mit der Adr. der Witwe F. Chereau. Fol.
36) L'Enchanteur. Nach Dems. qu. Fol. — Seitenstück zu L'Avanturiere (No. 31).
37) Entretiens badins. Nach Dems. qu. Fol.
38) La Fileuse. Nach Dems. Fol. — Seitenstück zu La Marmote (No. 41). Von B. Andran selbst verlegt.
39) La Finette. Nach Dems. Fol.
40) Le Galant. Nach Dems. Verlegt von F. Chereau. Fol.
41) La Marmote. Nach Dems. Fol. — Seitenstück zu La Fileuse (Nr. 38). Von B. Audran selbst verlegt.
42) Le Passe Temps. Nach Dems. Verlegt von F. Chereau. qu. Fol.
43—44) Le Rendez-vous und Le Teste a Teste. Seitenstücke nach Dems. Fol.
  I. Unter dem Einfassungsstrich links: B. Audran sculp.; in der Mitte die Unterschrift des Titels, und im Unterrande die Angabe, wie groß das Original, und von wem gemalt.
  II. Noch mit: Avec Privilege du Roy.
45) La Sultane. Nach Dems. Verlegt von der Witwe F. Chereau.
46) La Surprise. Nach Dems. Aus dem Verlag des Stechers.
47—65) Neunzehn Bll. für: Figures de differents caracteres, de paysages, et d'etudes dessinées d'après nature, par A. Watteau, gravées à l'eau forte par les plus habiles peintres et graveurs du temps. Paris, chez Audran (Benoist II.) ... et chez F. Chereau. 2 Bde. mit 350 Platten. Fol.
66) Ansicht der Stadt Angoulême; im Vordergr. links ein Hirt. Unten links: Dessiné par d'Abos de Binanville. 1753; rechts der Stechername. qu. Fol.
67) Ein Thierarzt erklärt einer Versammlung vornehmer Herren den Bau eines Pferdeschädels. Nach Ch. Parrocel. Vignette zu p. 173 der Ecole de Cavalerie, von De La Gueriniére. Paris 1733. Fol.
68) Eine silberne Monstranz für die Karmeliternonnen in Poitiers. Nach J. A. Meissonnier. 1717. Erstes Bl. des Livre d'orfevrerie d'Eglise, No. 78 im Oeuvre de Juste Aurèle Meissonier. A Paris, chez Huquier. Fol.

Prosper-Gabriel Audran, Kupferätzer aus Liebhaberei, Sohn des Gobelinstapetenfabrikanten Michel Audran, geb. zu Paris 1744, empfing den Unterricht seines Oheims Benoist II., und trieb zu seinem Vergnügen das Radiren, scheint aber keinen Beruf zur Kunst gefühlt zu haben: er trat jung in den Richterstand und wurde nachher Lehrer der Hebräischen Sprache am Collége de France. Als solcher starb er 1819.

1—6) Sechs Studienköpfe. kl. qu. Fol. — Auf dem ersten Bl. liest man unten rechts: P. G. Audran (mit der Nadel gerissen), und links oben: Six Feuilles de têtes — Etudes gravées à l'eau forte Par P. G. Audran 1765, und unten die Adr. von Benoist II. Audran. Das zweite Bl. ist unten bezeichnet: Gabriel 1764.
7—10) Vier Bll. Studienköpfe, paarweise radirt, ohne den Namen des Urhebers. kl. qu. Fol
11) Studienbl. mit zwölf Köpfen und einem Arm. Anonym. kl. qu. 4.
12) Studienbl. mit drei Köpfen bärtiger Greise und einem Zwerge, der seinen Hut hinter sich hält. Radirte Skizze. qu. 8.

E. Kolloff.

Audri. Im Katalog der Sammlung des Prinzen Karl von Lothringen, die nach dessen Tode in Brüssel, Mai 1781, verkauft wurde, sind zwei Leinwandbilder mit Jagden unter dem Namen Andri aufgeführt. Hierunter ist vermutlich Jean Baptiste Oudry oder der Sohn desselben, Jacques Charles Oudry, der im Dienste des Prinzen gewesen war, zu verstehen.

s. Catalogue des effets précieux de feue Son Altesse Royale le prince Charles de Lorraine et de Bar. p. 109. No. 82.

* *Alex. Pinchart u. W. Schmidt.*

Audric. Antoine Audric, Holzschnitzer, geb. zu Ciotat, bei Marseille, 1653, † zu Orleans 14. April 1690. Mit einem Kunstgenossen Namens Cot Taboué kam er nach Tours, wo Beide im Monat Dez. 1676 die Ausführung der Holzschnitzereien des Altars und des Chors der Minimenkirche St. Grégoire zu Plessis bei Tours übernahmen. Im J. 1678 traten sie dann in's Kloster ein, und A. legte die Profess am 31. Okt. des folgenden Jahres ab. Er verfertigte für das Kloster zahlreiche Arbeiten, so den Rahmen des Hauptaltarblattes, die Kredenztische im Chor, den Adler des Pultes, die Skulpturen der Bibliothek, die Holzschnitzereien der Sakristei, die schöne Treppe, die zu dieser führt, einen geschnitzten Altar im Vorsaal des großen Kapitels, die Ornamente einer vor dem Krankenzimmer befindlichen Fontäne u. A.

s. Grandmaison, Documents inédits pour servir à l'histoire des Arts en Touraine. p. 233.

Alex. Pinchart.

Audry. Jean Audry, Miniaturmaler zu Angers in Frankreich, verzierte im J. 1534 die von einem Geistlichen Namens Jean Piloche für die Kirche des Hotels Dieu daselbst geschriebenen Gesangbücher.

s. Port, Les Artistes peintres Angevins. Paris 1872. p. 61.

Alex. Pinchart.

Audry. Ferdinand Audry, Maler, geb. zu Paris, stellte von 1831 bis 1848 im Pariser Salon verschiedene Landschaften aus, die bei Bellier, Dict., verzeichnet sind.

* *

Audubon. John James Audubon, geb. 4. Mai 1780 auf einer Plantage seines Vaters, eines Franzosen, bei Neu-Orleans, † 27. Jan. 1851 zu Neu-York. Obwol am bekanntesten als Ornitholog, verdient er dennoch auch als Künstler genannt zu werden. Schon im Knabenalter führte er eine Reihe von 200 Zeichnungen nach französischen Vögeln aus. Er genoss den Unterricht David's zu Paris, jedoch bloß im Zeichnen.

Mit dem 17. Jahre ging er nach den Vereinigten Staaten, woselbst er unter allerlei Abenteuern das Zeichnen der Vögel nie aus dem Auge verlor. Mit Ausnahme eines einjährigen Aufenthaltes in Frankreich blieb er daselbst. Wie fleissig A. arbeitete, ersieht man aus folgender Stelle seines Tagebuches, datirt 25. Okt. 1821: »Seitdem ich Cincinnati am 12. Okt. 1820 verliess, habe ich 62 Zeichnungen von Vögeln und Pflanzen, 3 Vierfüssler, 2 Schlangen und 50 Porträts jeder Art ausgeführt und habe mich von meinem geringen Talent genährt, denn ich hatte keinen Dollar, als ich auszog.« Es begegnete ihm das Unglück, dass seine Sammlung von nahezu 1000 gezeichneter Vögel durch Ratten zu Grunde ging. Unerschrocken nahm er indessen wieder Flinte und Zeichenmaterial zur Hand, und in drei Jahren war der Verlust ersetzt.

Im Dez. 1822 machte A. zu Natchez die Bekanntschaft eines Porträtmalers Stein; von diesem erhielt er den ersten Unterricht in der Oelmalerei; denn bisher hatte A. bloß mit Kreide und Stift gezeichnet oder in Wasserfarben gemalt. Später setzte er diese Studien in Philadelphia unter Sully fort.

Den 26. April 1826 reiste er nach England, wo anfänglich Niemand etwas von der Publikation seiner Vögel in den von ihm gewünschten riesenhaften Dimensionen (alle lebensgroß) wissen wollte. Der Unermüdliche begann trotzdem die Arbeit, und es gelang ihm, verschiedene Subskriptionen zu finden. Am 1. Sept. 1828 ging er nach Frankreich, wo er große Anerkennung fand. Der Blumenmaler Redouté führte ihn beim Herzog von Orléans ein, Gérard nannte ihn den König der ornithologischen Maler, Cuvier berichtete über sein Werk am 22. Sept. im Institut und bezeichnete es als das prachtvollste Monument, welches bisher der Ornithologie errichtet worden. Am 1. April 1829 reiste A. von Portsmouth wieder nach Neu-York ab, nachdem er das Gelingen seines Werkes gesichert und eine Menge Bilder für hervorragende Personen gemalt hatte.

Im J. 1830 reiste er zum zweiten Male nach Europa, und am 15. April des Jahres schrieb er in sein Tagebuch, dass er sich aus allen Schwierigkeiten heraus gearbeitet habe. Der 3. Sept. 1831 fand ihn wieder in Amerika. Von Neu-York aus wandte er sich, behufs einer längeren Exkursion, in Gesellschaft mehrerer Assistenten, nach Ostflorida. Einer dieser Assistenten war Georg Lehmann, ein Schweizer, den A. als einen der geschicktesten Zeichner nennt, der ihm je vorgekommen. Von Florida wandte er sich nach Maine und New-Brunswick, im J. 1833 nach Labrador, 1834 zum dritten Male nach England. 1836 wiederum nach Amerika zurückgekehrt, verweilte er einige Zeit in Charleston, und begann dort die Studien zu dem Werke »Quadrupeds of North America«, welches er später zusammen mit seinem Freunde John Bachmann, und unter Beihülfe seiner beiden Söhne, herausgab. Nach einer Expedition nach dem Golf und nach Texas schiffte er sich Ende des Sommers wiederholt nach Europa ein, und vollendete daselbst die Zeichnungen seiner Vögel, sowie sein großes literarisches Werk »Ornithological Biography« (5 Bde. 1832—1839). Im Herbst 1839 kehrte er endlich zum letzten Male nach Amerika zurück und liess sich in Neu-York nieder, wo er bis zu seinem Ende verblieb. Am 31. Jan. 1851 wurde er im Trinity Kirchhofe beigesetzt.

A.'s Zeichnungen erhalten ihren Werth durch ihre naturgetreue Wiedergabe der Formen sowol als der Farben der Thierwelt. Er begnügte sich nicht damit seinem Augenmaße zu folgen; sondern jeder Theil wurde, wenn es möglich war, mit dem Zirkel gemessen. Dabei zeichnen sich seine Darstellungen durch die schlagende Charakteristik und Lebendigkeit der Bewegung aus. Er zeichnete fast nie nach dem ausgestopften Thier. Tagelang belauschte er seine Lieblinge, und daher begegnet es ihm auch nie, dass seine Vögel aussehen, »als hätten sie zu Porträt gesessen«, wie er das den Vögeln anderer Künstler vorwirft. Freilich geht unter seiner realistischen Behandlungsweise das eigentlich Künstlerische der Darstellung sehr oft verloren, und seine Vögel verschwinden manchmal fast unter dem sie umgebenden Laubwerk.

A. war Mitglied einer großen Anzahl gelehrter und künstlerischer Gesellschaften — Seine sämmtlichen Originalzeichnungen befinden sich im Besitze der historischen Gesellschaft in New-York.

A. erwähnt ein von ihm selbst gezeichnetes Porträt, welches er einem Herrn Reuben Haines schenkte. In England malte ihn Cruikshank, in Amerika Henry Inman.

1) Bildniss des Künstlers. Gemalt von Inman. Gest. von H. B. Hall. In der von seiner Gattin herausgegebenen Biographie.
2) Brustbild nach einem Daguerotyp von Brady, lith. von F. d'Avignon. Mit Facsimile. gr. Fol.
3) Brustbild. Gemalt von Cruikshank. Gest. von C. Turner. 4.

Ausgaben von seinen Werken:

1) The Birds of America; from original drawings by John James Audubon. London, 1827 bis 20. Juni 1838. 4 Bde. Elephant Folio. 435 kolorirte Platten, in Kupfer gestochen von Robert Havell jr., London (mit Ausnahme einiger der ersten, welche von W. H. Lizzars, in Edinburgh, gestochen sind) und unter dessen Leitung kolorirt. Als Havell's Assistenten rühmt A. die Stecher Blake, Stewart und Edington.

(Als Text dazu: Ornithological Biography, or an account of the habits of the Birds of the United States of North-America u. s. w. 5 Bde. gr. 8. Bd. I. Philadelphia 1832; Bd. II. Boston 1835; Bd. III—V. Edinburgh 1835—1839. [Auf dem Titelblatte fälschlich 1849!])

2) —— Dass. in 7 Bdn., die Zeichnungen verkleinert, lithographirt. New-York 1840—44. gr. 8.

3) The Viviparous Quadrupeds of North-America, by John James Audubon and the Rev. John Bachman. New-York 1845—48. Fol. 150 kolorirte Platten, lithographirt, gedruckt und kolorirt von G. T. Bowen, Philadelphia. Einige der Zeichnungen in diesem Werke sind unter A.'s Leitung von seinem Sohne J. W., viele der Hintergründe von seinem zweiten Sohne V. G., ausgeführt. Als Assistenten Bowen's erwähnt A. lobend der Lithographen Trimbly und Hitchcock.

(Der Text dazu, unter demselben Titel, 3 Bde. gr. 8. New-York 1846—1853, zum Theil von Bachmann.)

4) —— Dass. in 3 Bdn. gr. 8., mit verkleinerten Zeichnungen.

5) The Birds of North-America etc. reissued by J. W. Audubon. New-York 1848. Ein Bd. Platten (die Originalkupferplatten auf Stein übergedruckt, die Farben in der lith. Anstalt von F. Bien, in New-York, hineingedruckt); enthält nur eine Auswahl von ungefähr $1/3$ der Vögel im Originalwerk. 5 Bde. Text.

6) Eine neue Ausgabe von No. 2, in 8 Bdn. erschien vor einigen Jahren im Verlage von Lockwood. New-York.

s. The life of John James Audubon, the Naturalist. Edited by his widow. With an introduction by Jas. Grant Wilson. New-York 1869. kl. 8.

Dasselbe Buch ist in England (vor 1869) erschienen, mit geringen Abweichungen.

Ausserdem finden sich die Materialien zu A.'s Biographie zerstreut in seinen eigenen Schriften, hauptsächlich in den Introduktionen zu der »Ornith. Biography«, und in den »Episodes«, welche diesem Werke eingewebt sind.

John Woodhouse Audubon, ältester Sohn des Vorigen, gleich seinem Vater Ornitholog und Thiermaler, und Mitarbeiter an dessen Werken. Er war Mitglied der Akademie in New-York, und starb, 50 Jahre alt, am 21. Feb. 1862, in New-York.

Victor Gifford Audubon, jüngerer Bruder des Vorigen. Auch er war Thiermaler, Gehülfe seines Vaters und Mitglied der Akademie in New-York. † 17. Aug. 1860.

S. R. Köhler.

Audyn, Audyn, »holländischer Historienmaler, von welchem ein Stück die Decke der Schilderkammer im Haag ziert«, heisst es in Füssli's Künstlerlexikon I, nach Uffenbach Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und England. Ulm 1752. III. 375). Dies ist aber eine falsche Schreibart für Willem Doulyns (s. diesen).

W. Schmidt.

Auer. Peter Auer, Bildhauer, kommt zu Ulm im J. 1508 und von 1517—1535 vor. In den Ulmer Hüttenrechnungen heisst er schlechtweg Peter Bildhauer. An der Münsterorgel liest man, neben einem sitzenden eine Fahne haltenden Kind, auf der einen Seite der Fahne die Jahreszahl 1552, und auf der andern das Monogramm [Monogramm]. Im Kunstblatt 1833, p. 413, wird gefragt, ob dies Auer's Monogramm sei. Das ist aber nicht wahrscheinlich; erstens, weil zwischen 1508 und 1552 doch eine zu lange Zeit liegt, und dann, weil der Vorname, der zu jener Zeit etwas Wesentliches war, nicht angedeutet ist. Das Zeichen scheint aus T und A zusammengesetzt.

W. Schmidt.

Auer. Johann Paul Auer, Maler, geb. zu Nürnberg den 20. Sept. 1636 (auf Sandrart's Stich steht 1638), lernte von 1654 an zu Regensburg vier Jahre lang bei dem Maler Georg Christoph Eimmart und ging 1660 nach Venedig, wo er einige Jahre bei Pietro Liberi verweilte, dann nach Rom, wo er über vier Jahre verblieb. Von hier wandte er sich über Turin nach Lyon und Paris und kehrte endlich 1670 über Lothringen und Straßburg nach Nürnberg zurück. Auer malte Historie (Sandrart nennt die Geschichten von der Ariadne, den Triumph des Bacchus, die vier Evangelisten und »noch andere poetische Alludien«), Genre und namentlich Bildnisse, worin er sich einen bedeutenden Ruf erwarb, so dass verschiedene fürstliche Personen ihre Porträts von ihm malen liessen. Die Galerie von Salzdalum besass von A. ein Mädchen, das Klavier spielt, während ein Junge aus einem Notenblatt hinter ihr singt, lebensgroße Halbfiguren, auf Leinwand. † 16. Okt. 1687. Es erschien über ihn von P. Weber ein *Ehrengedächtniss, dess — Joh. Paul Auer kunstberühmten Malers* etc. Mit Titelkupfer. Nürnb. 1687. 4., das uns nicht zu Händen gekommen.

1) Des Künstlers Bildniss, Halbfig. in Achteck. Aueri, celebris etc. Gest. von Joach. von Sandrart d. Jüng. 1688. Fol.

2) —— Dass. Anonyme Kopie. 8.

3) Der Künstler, ganze Figur, als St. Paulus, auf einen dornengekrönten Christuskopf zeigend, der von Engeln gehalten wird. Gest. von seiner Frau Susanna Maria Auer, geb. Sandrart. 8.

Nach ihm gestochen:

1) Henricus Magnus Heigel, Arzt in Regensburg, Halbfig. in Oval. Æt. LXV. A. C. MDCLXXVIII. Gest. von G. C. Eimmart. kl. Fol.

2) G. Christ. Hönn, Kaufmann in Nürnberg, 1621—1674, Halbfig. in einem Achteck. Gest. von B. Kilian. Fol.

3) Jo. Joachim Mühlberger, luth. Theolog. Gest. von J. A. Böner.

4) Gabriel Nützel, Duumvir in Nürnberg, 1624—1687, Kniestück in Oval, mit Beiwerken. Gest. von J. Sandrart. Fol.

5) Andr. Georg Paumgartner von Hollenstein, Duumvir in Nürnberg, Kriegsrath des fränkischen Kreises, 1613—1686, Halbfig., von Wappen umgeben. Gest. von J. Sandrart. Fol.

6) Georg Schweigger, Bildhauer in Nürnberg, 1613—1690, Aet. 60, Kniefig., die Linke auf einem Todtenkopf. Gest. von G. C. Eimmart. gr. 4.

7) —— Ders. Gest. von C. W. Bock 1813. Oval. 4.

8) Friedr. Volckamer, Septemvir in Nürnberg, 1619—1682, Halbfig., in verziertem Oval. Joh. Paul Auer pinxit ad vivum. Jacob Sandrart sculpsit. Fol.
9) Carl Christophor. Wölcker, Jurist, würtembergischer Gesandter zum Regensburger Reichstage, 1632—1680, Brustbild, in verziertem Oval. J. P. Auer Pinxit ad vivum. J. Sandrart sculpsit. Fol.
10) Merkur über der Erdkugel fliegend, den Caduceus in der Rechten und ein offenes Buch in der Linken. Bez. in Buchstaben, die man mit der Loupe lesen muss: I. P. Auer in. I. I. Tourneyser sc. Vignette zu: Tumultos de la ciudad y reyno de Napoles en el año de 1647, por don Pablo Antonio de Tarsia. Leon de Francia (d. h. Lyon) 1670. 4. (*Alex. Pinchart.*)

s. Sandrart, Teutsche Akademie. II. Theil. III. Buch. p. 337. — Doppelmayr, Hist. Nachricht von den Nürnberg. Mathematicis und Künstlern. p. 241. — Heineken, Dict.

W. Schmidt.

Auer. Jakob Auer, Bildhauer, geb. zu Gries bei Landeck in Tirol, nach Andern zu Gries bei Bozen, (die Angabe seines Geburtsortes Gries bei Landeck beruht auf einem Irrthum) blühte um das Ende des 17. und den Anfang des 18. Jahrh. und starb in Bozen, wo seine Grabstätte. A. arbeitete Manches für Bozen und Umgebung, so den Bruderschaftsaltar in Gries, ferner in Stans bei Schwaz den linken Seitenaltar. Als 1687—1693 in Wien am Graben zum Andenken an die Pest die Dreifaltigkeitssäule, nach dem Entwurfe Burnacini's, durch Fischer von Erlach errichtet wurde, soll Auer in Gemeinschaft mit Strudl, Fruhwirth und Rauchmüller an den Figuren gearbeitet haben. Man gibt auch an, dass er als Ingenieur die Arbeiten an den Wasserleitungen und Eugen'schen Kanälen in Wien geleitet. Der Tiroler Bildhauer Ingenuin Lechleitner war sein Schüler.

s. Tschischka, Kunst und Alterthum, Wien 1836. pp. 156 u. 331. — Tiroler Künstlerlexikon. — Oesterr. biogr. Lexikon.

A. Ilg.

Auer. Nikolaus Auer, Historienmaler, geb. 4. Dez. 1690 in Meran, † 14. Juni 1753 in Passeier. Er kam frühzeitig zu dem Maler Berger nach Meran, dann lernte er in München, wo ihn Hofrath Peter Lechner, ein geborner Passeirer unterstützte, endlich in Augsburg bei Joh. Georg Bergmüller. Später liess er sich im Passeierthale nieder. Er erhielt dort 1719 das sogenannte Malerhaus angewiesen und arbeitete nun rührig bis zu seinem Tode. Er malte für das Kloster Marienberg, für St Martin, für Riffian, für Meran und Moos. Besonders hervorzuheben ist die Ausmalung der Margarethkirche in Sterzing. Er war der Lehrer des später in Augsburg wirkenden Johann Holzer, des Ph. Haller und A. Auer's Kunst ist eine ächt volksthümliche; Alles erscheint bei ihm aus dem Leben gegriffen, seine Gestalten zeigen mehr Fleisch und Blut als Ausdruck der Andacht. Der Verdienst, den er durch seine Kunst hatte, führte ihn zu einer ziemlich sorglosen Lebensweise. Seine Söhne, Benedikt, Nikolaus und Joseph waren ebenfalls Maler, ohne aber zu einem gleichen Rufe zu gelangen.

s. Beda Weber, Das Thal Passeier. Innsbruck 1852. p. 232. — Tiroler Künstlerlexikon. — Oesterr. biogr. Lexikon.

A. Ilg.

Benedikt Auer, der Aeltere, Historienmaler, Sohn von Nikolaus Auer, geb. 8. Juni 1722 im Passeierthale im Orte St. Martin, † 19. Dez. 1792 in seiner Heimat. Sein erster Lehrer war der Vater selbst, der ihn dann 14 Jahre alt, zu einem Miniatur- und Wappenmaler nach Innsbruck schickte. Nach drei Jahren starb dieser, und die Witwe trieb das Geschäft mit einem Gesellen fort, von dem A. in das Porträtfach eingeführt wurde. Dann wanderte er nach Italien, wo seine Bildnisse ausserordentlich gefielen. In Trient schon hatte er alte Gemälde zu kopiren begonnen; Verona brachte ihm Verdienst und einige Ehre, da er hier von den zahlreichen Offizieren der französischen Armee zu ihrem Porträtmaler erkoren wurde, freilich erst, nachdem man ihn wegen des Aufsehens, das seine Bilder erregten, eingezogen und dann zum Porträtiren der Soldaten und ihrer Frauen kommandirt hatte. Aber bald wurde man höflicher, der Kommandant verschaffte ihm Bestellungen und brachte ihn zu einem italienischen Maler. Bei diesem lernte A. eifrig, als man ihn aber mit lockenden Anerbietungen gewinnen wollte, als Soldat in den Generalstab zu treten, entfloh er nach Venedig, wo er in Noth gerieth, mit Mühe den Werbern entkam und endlich an dem Künstler Wagner, der ihn auf seine Fehler aufmerksam machte, einen Gönner fand. Es folgten vier Jahre emsigsten Studiums, in denen er auch Miniaturmalerei und Kupferstecherkunst betrieb Er lernte zugleich die Künstlerin Rosalba Carriera sowie den berühmten Maler Amiconi kennen, die ihn schützten und auszeichneten. Unter dem Letzteren lernte damals Benedikt's Bruder Joseph. Beide kehrten nach weiteren vier Jahren in die Heimat zurück; Benedikt aber zog es bald wieder nach dem Süden, wo er bei den Jesuiten in Bologna malte. Erst nach des Vaters Tode, 1753, kehrte er zum zweitenmale heim.

Seine Arbeiten, größtentheils Miniaturstücke auf Pergament, Elfenbein, auch Radirungen und besonders geschmackvolle Stiche, fanden viel verbreiteten Absatz, selbst in Italien. Jesuiten und andere fromme Gesellschaften beschäftigten ihn. Seine Zeichnung ist derb, kräftig; er arbeitete sehr leicht und komponirte mit Gewandtheit

Benedikt Auer, der Jüngere, Sohn des gleichnamigen Malers, Enkel des Nikolaus Auer, geb. zu Passeier in Tirol am 13. Febr. 1760, † daselbst im Orte St. Martin am 4. April 1845.

war der letzte künstlerische Vertreter der Familie Auer. Als Lieutenant der Passeier Schützenkompagnie machte er die Kriege von 1796 bis 1814 mit vielem Ruhme durch. Ueber seine Thätigkeit als Künstler, haben wir keine nähere Notiz.

s. Beda Weber, Das Thal Passeier. p. 233. — Oesterr. biogr. Lexikon.

A. Ilg.

Auer. J. B. Auer, Kupferstecher zu Bozen in Tirol, 18. (?) Jahrh.

Der selige Heinrich von Bozen in der Glorie; unten Kranke und die Stadt Bozen. J. B. Auer fecit Bozen.

s. Tiroler Künstlerlexikon.

W. Schmidt.

Auer. Anton Auer, Porzellanmaler, geb. den 4. März 1778 (nach Nagler 1777) zu München, † daselbst 25. Okt. 1814. Er kam im J. 1795 an der Nymphenburger Porzellan-Fabrik in die Lehre, wo er unter Johann Peter Melchior bis 1801 den sorgfältigsten Unterricht genoss und solche Fortschritte machte, dass er als Maler in der genannten Anstalt verwendet werden konnte. Im J. 1809 wurde er zu weiterer Ausbildung nach Wien geschickt, von wo er nach achtmonatlichem Aufenthalt zurückkehrte und 1810 zum Obermaler bei der Manufaktur ernannt wurde. Die vom Kronprinzen (nachmaligem König) Ludwig gestellte Aufgabe, eine Reihe von Gemälden aus der königl. Gemäldegalerie für ein kostbares Service zu kopiren, begann er zur höchsten Zufriedenheit und Anerkennung, doch starb er vor der völligen Vollendung. Der Auftrag wurde erst später durch Adler, Max Auer, Heinzmann, Le Feubre und Kristfeld beendigt.

Auer kann mit Recht der Gründer einer neuen Schule der Porzellanmalerei genannt werden, die in der genauen Nachbildung von Oelgemälden neue Erfolge sucht, aber den eigentlichen Anforderungen des Materials nicht eben gerecht wird. Sorgfalt und Genauigkeit der Ausführung zeichneten A. aus.

s. Lipowsky, Bairisches Künstlerlexikon. — Münchener Gesellschaftsblatt. 1813. No. 8. — Morgenblatt. 1814. p. 168. — Füssli, Neue Zusätze. — Bayrische Annalen. 1834. No. 108. p. 862.

H. Holland.

Max Joseph Auer, Porzellanmaler, Sohn des Vorigen, geb. den 14. Juli 1805 zu Nymphenburg, erhielt den Unterricht von seinem Vater, später in der Zeichenschule des Professors Mitterer; der Katalog der Kunstausstellung des Jahres 1817 weist schon Köpfe auf, welche der kaum 12jährige Zögling der Akademie nach der Antike preiswürdig gezeichnet hatte. 1823 wurde A. in die königliche Porzellan-Manufaktur aufgenommen und erlernte das Fach der Schmelzmalerei unter der Leitung des Professors Gärtner und des Inspektors Adler. 1829 wurde er mit der Fortsetzung des kostbaren, von seinem Vater im Auftrag König Ludwig's I. begonnenen Services betraut.

Die große Treue, Vollendung und Feinheit der Ausführung erwarben ihm seiner Zeit einen nicht unbedeutenden Ruf. Zu seinen frühesten Arbeiten gehören ausser vielen Tellerbildern mit Kopien nach den Meisterwerken der Bildergalerie auf 10zölligen Platten: Christus und Johannes, als Kinder mit einem Lamme spielend, nach Rubens; Bildniss der Helene Forman, nach demselben; Bildniss des Sir Bryan Tuke, hinter ihm der Tod nach Holbein. Ferner 1833: St. Barbara und Elisabeth, nach Holbein, beide auf Platten von 22 Zoll Höhe, und 10 Zoll Breite. In der Folge war Auer auf jeder großen Kunstausstellung zu München mit seinen Teller- und Plattenbildern vertreten, zuletzt noch mit Kopien nach Rubens (Kastor und Pollux entführen die beiden Schwestern Phoebe und Hileaira), Lorenzo di Credi (Madonna), Rafael (Porträt des Bindo Altoviti), sämmtlich nach Gemälden der Münchener Pinakothek.

Später wendete sich Auer auch dem Aquarell und der Glasmalerei (eine Madonna nach Murillo im Kunstverein von 1858) zu; doch hinderte ihn zuletzt ein bedenkliches Augenleiden an der Ausübung seiner Kunst. Er lebt noch.

s. Bayerische Annalen 1834. No. 111. p. 883. — Kunstblatt. 1829. p. 194.

H. Holland.

Auer. Kaspar Auer, Maler und Lithograph, geb. 1795 zu Nymphenburg, kam in seinem 11. Jahre an die Münchener Akademie. Im J. 1819 erhielt er die Stelle als Lehrer am k. Erziehungsinstitute am Anger, erlag aber schon 1821 der Lungenschwindsucht. Sein Hauptwerk sind die Lithographien nach Gemälden, die sich größtentheils in der Alten Pinakothek, einige aber auch in der Neuen Pinakothek und zu Schleissheim befinden. Sie sind nicht ohne Kraft und malerisches Gefühl ausgeführt, so dass man das frühe Hinscheiden des Künstlers sehr bedauern muss.

H. Holland.

Von ihm lithographirt:

1) Ein Hirt melkt in einer Landschaft eine Geis, dabei Schafe etc. C. du Jardin pinx. Auer del: Fol.
2) Thiere und Menschen vor einer Bauernhütte. Paul Potter pinx: K. Auer del: Fol.
3) In einer Landschaft wäscht sich eine Hirtin ihre Füsse; dabei ein flötespielender Hirt und Thiere. A: van der Velde pinx: K: Auer del: qu. Fol.
4) Waldlandschaft. Hirtin zieht mit Thieren durch's Wasser. J. Both pinx: C. Auer del. gr. Fol.
5) Bauernhäuser mit Staffage. J: Dekker pinx: C: Auer del: gr. qu. Fol.
6) Todter Hase und todtes Geflügel, wozu sich eine Katze schleicht. Hamilton pinx: C: Auer del: gr. Fol.
7) Hafen am Meer bei sinkender Sonne; und alten Gebäuden. Claudius Gelée pinx: C: Auer del: gr. qu. Fol.

8) Landschaft mit Bäumen, Figuren und weitem Ausblick in die Ferne. J: Both pinx: C: Auer del: 1819. gr. qu. Fol.
9) Landschaft mit Heerde; vorn greift ein Stier den Hirtenjungen mit den Hörnern an. C. Kunz pinx: C: Auer del: gr. qu. Fol.
10) Wasserfall. J. Dorner pinx: C: Auer del. Fol.
11) Geflügel in einem Stalle. H. de Hahn (eigentlich Hondekoeter) pinx. C: Auer del: gr. Fol.
12) Landschaft mit dem Teich im Vordergrunde und dem Weg, worauf Leute zu Fuss und Pferd. J: Wynants pinx: C: Auer del: 1819. gr. qu. Fol.
13) Ein Hirt treibt eine Heerde durch's Wasser, dabei ein Karren. A. van der Velden pinx. C. Auer del. 1820. qu. Fol.
14) Belastete Thiere in einer Landschaft; dabei der Treiber, ein Hund und eine Frau. Wilhelm Romeyn pinx. Auer del. Fol.
15) In einer Waldlandschaft reiten eine Dame und ein Herr auf die Falkenjagd. J. Wynants pinx. C. Auer del. 1820. gr. Fol.
16) Landschaft mit Wald; zwei Jäger mit Hunden verfolgen einen Hasen. S. (soll heissen J.) Ruysdael pinx. C. Auer del. gr. qu. Fol.
17) Hahn und Henne im Stall. Albert Kuyp pinx. C. Auer del. qu. Fol.

No. 1—17. in: Königl. Bair. Gemäldesaal zu München und Schleissheim 2 Voll. München 1817 und 1821. gr. Fol.

18) Bll. in: Lithogr. Nachbildungen vorzüglicher in großen öffentlichen Privatsammlungen aufbewahrter Originalgemälde, gez. von Auer, Muxel, Quaglio u. A. 25 Lith. in Tondruck und 6 Bogen Text. München 1820. gr. qu. Fol.

s. Tübinger Kunstblatt. 1820. p. 409. — Nagler.

W. Schmidt.

Auerbach. Johann Gottfried Auerbach, Maler, geb. am 28. Okt. 1697 zu Mühlhausen in Thüringen, † in Wien am 3. Aug. 1753. Er hielt sich nach Füssli (Annalen) schon um 1716 in Wien auf, wo er 1735 Hofmaler und 1750 Mitglied der Akademie der bild. Künste wurde. In den J. 1735 (unter Karl VI.) und 1741 (Maria Theresia) erscheint er mit dem Titel Kammermaler, wie die gedruckten Hofkalender ausweisen. 1741 erhielt er von der Kaiserin Elisabeth 350 fl. aus der geheimen Kammer angewiesen. Im J. 1728 muss er bereits bei Hofe einen Namen gehabt haben, denn im Belvedere zu Wien befindet sich ein Oelbild Francesco Solimena's vom J. 1728: Kaiser Karl VI. nimmt aus der Hand des Hofbaudirecktors, Gundacker von Althan, das Inventar der Bildergalerie in Empfang, wozu unser Künstler die Köpfe des Kaisers und des Grafen Althan gemalt hat. Von tüchtiger Technik zeugt sein, ebenfalls im Belvedere befindliches, Porträt Karl's VI. in reicher Staatskleidung, wie denn die Stärke des Künstlers im Bildniss gelegen zu haben scheint. Gleichfalls von ihm zwei Bildnisse des Prinzen Eugen von Savoyen, das eine im Belvedere, das andere in der alten Galerie zu Salzdalum. In Wien befindet sich ferner ein Werk seiner Hand, die hl. Anna, in der Kirche von Margarethen.

s. Tschischka, Kunst und Alterth. pp. 20.42.53 331. — Ders., Geschichte Wien's. p. 400. — Wurzbach, Biogr. Lexikon. — Oesterr. Biogr. Lexikon. — Engert, Katalog der k. k. Gemälde Gallerie im Belvedere. pp. 188. 206 208. — Füssli, Annalen der bild. Künste f. d. österr. Staaten. Wien 1801, 1. 6. Note. — Schlager, Materialien zur österr. Kunstgeschichte. p. 50. — Weinkopf, Beschreibung der Akademie der Künste. 1786. — Füssli. Neue Zusätze.

A. Ilg.

Das Bildniss des Künstlers. Gest. von A. J. von Prenner. Fol.

Von ihm radirt:

Der Künstler selbst seine Frau malend. Anonymes Bl. 8.

Nach ihm gestochen:

1) Karl VI. Kaiser von Deutschland. Gest. von G. Kilian. Fol.
2) Elisabeth Christine, Kaiserin, Gemalin Karl's VI. Gest. von Dems. Fol.
3) —— Dies. Gest. von Andr. Schmutzer. gr. 4.
4) —— Dies. Gest. von G. P. Busch. 8.
5) Ferdinand Albrecht Fürst von Braunschweig Gemalt zu Wien. Gest. von einem Unbekannten. gr. Fol.
6) Prinz Eugen von Savoyen, der berühmte Feldherr, Brustbild in Oval, nebenbei zwei Genien Auerbach. Pinx. S. C. M. Cubiculi Pictor. Prenner le Cousin fecit aqua forte 1735. Fol.
7) Justus Volrath de Bode etc., 1667—1727, über Halbfig., stehend. J. Gottfr. Aurbach. pinx Vienne. Joh. Balth. Probst. Sculp. Aug. Vind 1728. gr. Fol.
8) Georg Lehmann, Buchhändler in Wien. Gest von Andr. und Jos. Schmutzer. Fol.
9) G. W. von Leibnitz, der berühmte Philosoph. del. ad vivum 1714. Gest. in Schwarzk von J. E. Haid 1781. 4.
10) —— Ders. Lith. von J. Selb. Tondruck. Fol.
11) N. Ch. Freiherr von Lyncker, Jurist, Staatsmann 1643—1726, Halbfig., die Hand auf einem Buche Gest. von B. Vogel in Schwarzk. Roy. Fol
12) Graf von Ott, Gouverneur von Wien. Gest. von A. J. v. Prenner.
13) Mar. Char. Ant. Jos. Gräfin von Questenberg Kniestück, am Klavier. Gest. von A. und J. Schmutzer. gr. Fol.
14) Johannes Henricus Lib. Baro. a Schütz etc. würtemb. Geheimerath 1669—1732, Kniefig. J. Gottfr. Auerbach pinx. Vienne. Joh. Balth Probst Sculps. Aug. Vind. 1733. Fol.
15) Ph. L. von Sinzendorf, Kardinal. Gest. von J. B. Probst. gr. Fol.
16) Simon Ambrosius Nobilis de Stock, Episcopus etc., Brustbild in Oval. Auerbach pinx. 1751. J. E. Mansfeld sc. 1773. 8.
17) Ernst Friedr. Graf Windischgrätz, Diplomat Reichshofrathspräsident, 1670—1727. Gest von C. Alb. Wortmann 1719. Fol.
18) Historischer Gegenstand. (Prenner le ?) Cousin fecit aqua forti (Heineken).

s. Heineken, Dict. u. handschriftliche Nachträge.

W. Schmidt

Johann Karl Auerbach, Porträt- und Historienmaler, Sohn des Vorigen, geb. den 9. Juli 1723 in Wien, † daselbst 31. Juli 1788, nach Andern 1786, lernte bei seinem Vater und wurde gleichfalls Mitglied der kais. Akademie der bild. Künste. Von ihm besitzt die St. Stephansdomkirche in Wien ein Altargemälde in der Katharinenkapelle und ein Deckengemälde in der untern Sakristei (1771). 1754 malte er laut Angabe einer Stadtarchivurkunde das große Fastenbild daselbst um 200 Gulden. Das Porträt eines Adeligen im Pelzkleide besitzt die Bildersammlung der Akademie, ein Dreifaltigkeitsbild die Kapelle des kais. Lustschlosses Hetzendorf bei Wien, die Heiligenkreuzkirche in Innsbruck ein Hochaltarblatt (Christus am Kreuze mit Maria, Johannes und Magdalena).

s. Tschischka, Kunst und Alterthum. pp. 54. 63. 141. 332. — Ogesser, Beschreibung der Metropolitankirche zu St. Stephan. Wien, 1779. p. 129. — Oesterr. biogr. Lexikon.

A. Ilg.

Aufenwerth. Johann Aufenwerth, Goldschmid zu Augsburg, im 18. Jahrh., erwarb sich durch seine »zierliche geschmelzte Arbeit« auf sächsisches Porzellan einen Ruf. Auch seine Tochter, verheiratete Hosennestlin, arbeitete eine Zeit lang in dieser Kunst.

s. Füssli, Künstlerlexikon I. und II.

W. Schmidt.

Aufray. Édouard-Alphonse-Enguérand Aufray, Landschaftsmaler, geb. den 16. Nov. 1833 zu Paris, hat seit 1870 den Namen Aufray de Roc' Bhian angenommen. Er lernte der Reihe nach unter Tabar, Baudit und Hébert. Seine Werke befanden sich u. a. auf den Pariser Salons von 1864, 65, 66, 68, 69 und 70. Sie stellen gewöhnlich Ansichten aus Frankreich dar; eines derselben, von 1868, vergegenwärtigt eine »Fischerei auf den Peelsümpfen in Holland«. Bellier hat irrthümlicher Weise ein Bild von ihm (eine Haide in der Bretagne) unter J. A. Aufray aufgeführt.

s. Bellier, Dict. — Ausstellungskataloge.

Alex. Pinchart.

Aufray. Joseph-Athanase Aufray, Genremaler, geb. zu Paris 4. April 1836, Schüler von F. Barrias. Er bewohnt Ecouen, eine kleine, einige Stunden von Paris gelegene Stadt, welche gegenwärtig eine wahre Künstlerkolonie beherbergt. Er war beinahe in allen Pariser Salons von 1865—73 vertreten, auf der Ausstellung in Köln 1873 u. s. w. Unter seinen Gemälden nennen wir: Les Dragées de baptême, — Le Chapeau de papier, — La Leçon de politesse au couvent, — Le Retour du bois, — Le Faux-pas, — Le Flagrant délit, — L'Annonce de la comédie etc.

s. Bellier, Dict. — Ausstellungskataloge.

Alex. Pinchart.

Augé. Estienne Augé, Maler, Schüler seines Bruders Alexis Augé, geb. zu Saintes (Nieder-Charente), stellte von 1865 an im Pariser Salon mehrere Genrebilder aus.

s. Bellier, Dict., der die bis 1868 ausgestellten Bilder aufführt.

* *

Auger. Victor Auger, Bildhauer zu Paris, Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrh. Er hatte nach der Antike mehrere Figuren kopirt, welche sich in dem Hause des Frls. von St. Germain, Rue St. Lazare, befanden; ferner rührte von ihm in der Kirche St. André des Arts das Grab des Abbé Batteux her. Die Beschreibung dieses Grabmals findet man bei Thiéry. Im J. VIII der Republik erhielt er gemeinschaftlich mit dem Architekten Sobre den Preis für den Entwurf einer Departementalsäule (s. Stiche No. 2). Er dürfte mit dem von Landon (Salon 1808. u. 1820) genannten Bildhauer Auger, der damals in Paris lebte, Eine Person gewesen sein.

Nach ihm gestochen:

1) Pius VII., Papst. Nach A.'s Zeichnung gest. von J. Bouillard 1804.
2) Die Abbildung der obigen Säule in: Grands prix d'Architecture etc. Livr. XIII. Paris 1804.

s. Thiéry, Guide des étrangers a Paris. I. 143. II. 355. — Füssli, Neue Zusätze.

W. Schmidt u. J. J. Guiffrey.



Adrien Victor Auger, Maler, vielleicht ein Verwandter des Vorigen, geb. zu Saint-Valérie en-Caux (Seine-Inférieure) im Okt. 1787, stellte im Salon von 1810 den hl. Johannes in der Wüste predigend, 1824 das Fest des hl. Ludwig in einem Dorf der Normandie und 1832 den Besuch des Pastors aus.

In seiner früheren Zeit bediente er sich des obenstehenden Monogrammes.

Von ihm radirt und lithographirt:

1) Le bouquiniste en jouissance. Radirt. Fol.
2) L'amateur de tableaux en extase. Radirt. Fol.
3) Graf D. de Frayssinous, Bischof von Hermopolis, französ. Minister, 1765—1811. 4. Lithogr.

Vielleicht verwandt mit diesem: Charles Auger, Maler, geb. zu Paris, der von 1842—1864 im Pariser Salon Porträts ausstellte.

s. Bellier, Dict. — Brulliot, Monogr. I. No. 753. — Nagler, Monogr. I. No. 1396.

W. Schmidt.

Augier. Augier, Familie von Goldschmiden, Stempelschneidern und Münzgraveuren des 16. Jahrh. zu Bourges in Frankreich.

Jacques Augier, der als Goldschmid und Münzgraveur von Bourges aufgeführt ist, wurde 1562 vom Domkapitel von St. Etienne beauftragt, ein neues Siegel in Silber zu stechen. Im J. 1564 verfertigte er ein Siegel und ein silbernes Petschaft mit dem Wappen der Stadt. Am 11. Jan. 1575 beschloss das Domkapitel ein neues großes Siegel herstellen zu lassen, und Augier sollte darin Leocadius, Präfekt von Gallien, der dem hl. Ursin, Apostel von Berry, Zuflucht gewährt hatte, darstellen. Der Künstler erhielt dafür im J.

1577 die Summe von 15 livr. 17 sous. Nach einer anderen städtischen Rechnung erhielt J. Augier (der Vorname ist nicht ausgeschrieben) 35 livr. für das Graviren der Stempel zu einer Medaille, welche die Stadt zu Ehren von François, Herzog von Alençon, Bruder von Heinrich III. von Frankreich, prägen liess, als er zum Herzog von Berry ernannt wurde. Auf der einen Seite erblickt man die über das Meer aufgehende Sonne, mit dem Wahlspruch des Prinzen: FOVET ET DISCVTIT. 1575, auf der andern drei Schafe (das Stadtwappen) umgeben von einem Feston, und die Worte: MVNVSCVLVM DE GREGE TVO.

Einem Pierre Augier schenkte die Stadt Bourges 1577 die Summe von 35 Ecus, als er zum Münzmeister ernannt wurde.

s. Baron de Girardot, Les Artistes de Bourges. pp. 11. 12. 59. 60. (Auszug aus: Archives de l'Art franc. 2. Sér. 1861.) — Pierquin de Gembloux, Histoire monétaize philologique du Berry. Bourges 1840. pl. VIII. No. 15.

Alex. Pinchart.

Augier. L. Augier, französischer Maler, Ende des 17. Jahrh.

Nach ihm gestochen:

1) Claudius de Bourdaloue, Eques. Gest. von N. Pitau d. J. Fol.
2) Ch. Mavelot, écuyer et graveur de Mme la Dauphine. Gest. von Dems. 8.

W. Engelmann.

Augier. Augier, Kupferstecher, stach eine Ruine nach Pannini und die Ansicht von Tivoli nach Moucheron: so bei Le Blanc, Manuel. Dies ist jedoch eine falsche Schreibart statt Angier, s. diesen.

W. Schmidt.

Augiers. Jehan Augiers, Bildhauer (Ymager), verfertigte 1500 oder 1501 die Figuren zu dem Kreuze des Kirchhofs von Bunil in Touraine. Es existirt nur noch das Kreuz, welches der Steinmetz Pierre Chotard dazu herstellte.

s. Mémoires de la Société archéologique de Touraine. VII. 183. 190. 214. — Grandmaison, Documents inédits des arts en Touraine. p. 210.

Fr. W. Unger.

Augos. Juan de Augos, Bildhauer, war einer von den 18 Meistern, die 1500 an der Monstranz, custodia, des Hauptaltars in der Kathedrale Toledo arbeiteten.

s. Cean Bermudez, Dicc.

Fr. W. Unger.

Augrand. Parfait Augrand, französischer Kupferstecher in der englischen Punktirmanier, geb. zu Joinville 1782, lieferte zahlreiche Bll. zumeist nach obskuren französischen Malern aus dem Anfange des 19. Jahrh., lauter Marktwaare von ordinärer Sorte. Nachstehend erwähnte Proben werden genügen.

1) Le Sommeil de Jésus. Nach dem Bilde von Ann. Carracci im Louvre (genannt Le Silence). gr. Fol.
2) La Vierge à la Chaise. Nach Rafael's Bild im Louvre. Fol.
3—6) Mathilde und Malek-Adhel. Nach Chasselat. 4 Bll. qu. Fol.
7) Napoleon I. und die Gräfin Hatzfeld. Nach Marlet. qu. Fol.
8) Vermälung Napoleon's I. mit Maria Louise. Nach Dems. qu. Fol.
9) Napoleon I., Brustb., von vorn gesehen. Nach Munneret. Oval. 4.
10) Talma, in der Rolle des Nero, Halbfigur. Nach Dems. Oval. Fol.
11—14) Vier Brustbilder. Nach Miniaturen von Petitot. Fol.
   11) Frau von Maintenon.
   12) Herzogin von Lavallière.
   13) Madame de Sévigné.
   14) Ninon de Lenclos.
15—16) Qui trop embrasse mal étreint; — Un bien tiens vaut mieux que deux tu auras. Seitenstücke nach Mallet. qu. Fol.
17—20) Le Réveil; — La Prière; — L'Instruction. — La Récompense. Vier Bll. Nach Busset kl. Fol.

s. Le Blanc, Manuel.

E. Kolloff.

Augros. Augros, Kupferstecher zu Paris, um 1827—1835.

1) Heilige. Mehrere Bll. Nach Chasselat.
2) Geschichte Telemach's und Kalypso's. 6 Bll. Chasselat del. qu. Fol.

**

Auguin. Louis-Augustin Auguin, Landschaftsmaler, geb. 1824 zu Rochefort (Charente inférieure), machte seine Studien zu Paris unter J. Coignet und Corot und schlug seinen Wohnsitz zu Bordeaux auf. Seine Gemälde erschienen auf den Pariser Ausstellungen von 1846, 49, 52, 53, 55, 57, 59, 61, 63, 67 und 72, auf denen von Antwerpen 1867, Brüssel 1866 und 72, Bordeaux 1861—68, Blois, Limoges, Niort, Périgueux, Poitiers La Rochelle (1866), Rouen (1860), Toulouse u. s. w. Auf der Wiener Weltausstellung von 1873 sah man einen »Abend im Thale« (Saintonge), der sich in dem Besitz des französischen Staates befindet. Eine große Anzahl seiner Landschaften veranschaulicht Motive des Departements, das seine Heimat ist; viele andere geben Ansichten aus der Saintonge wieder. Er hat verschiedene Schüler gebildet, darunter Cantegril.

s. Bellier, Dict. — Ausstellungskataloge — Gazette des Beaux-Arts. VII. 241; XV. 62; XVI. 456; XVIII. 470; XX. 559; XXII. 488; XXIV. 500. etc.

Alex. Pinchart.

Augur. Hezekiah Augur, Bildhauer, geb. 21. Feb. 1791 zu New-Haven, Connecticut (Amerika), † 18. Jan. 1858, wandte sich erst spät der Bildhauerei zu. Die Kopie eines Apollokopfes in Marmor, ohne alle Vorbereitung direkt aus dem Block gehauen, erregte einiges Aufsehen, das durch einen »Washington« noch vermehrt wurde. Im J. 1827 folgte eine Statue »Sappho«, später eine Gruppe »Jephtha und seine Tochter« (jetzt in der Galerie des Yale College, in New

Haven). Nun erst nahm er das gewöhnliche Verfahren an und modellirte seine Werke, ehe er sie in Marmor ausführte. Er fertigte noch verschiedene Statuen und Büsten, unter letzteren die des Ober-Richters Elsworth, für die Stadt Washington. A. war Ehrenmitglied der National Academy of Design zu New-York.

s. Dunlap, History of the Arts of Design in the United States. II. 438. — Cummings, Hist. Annales of the Nat. Acad. of Design. p. 268. — Tuckerman, Book of the Artists. p. 573.

S. R. Köhler.

Augusta. Cristoforo Augusta, genannt Fra Cristoforo, Maler aus Casalmaggiore, lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. Ein Schüler des Malers Trotti, der den Beinamen Malosso führte, erweckte er große Hoffnungen, starb aber schon in früher Jugend. Von seiner Hand ist das Gemälde des Hauptaltares von S. Matteo zu Cremona, worin er die Anmut Correggio's, namentlich im Ausdruck der Gesichter, nachzuahmen suchte. Für S. Domenico daselbst malte er die Verlobung der hl. Katharina von Siena mit dem Christkinde. Die Engelsglorie in der Höhe ist besonders ansprechend. Das Werk trägt die Bezeichnung: F. Cristoforus August. De Casali Majori Faciebat 1590.

s. Panni, Distinto Rapporto delle Dipinture nelle chiese di Cremona. 1762. p. 77. — Lanzi, Storia pittorica d'Italia. III. 473. — Rosini, Storia della Pittura italiana. VII. 143. — Zani, Enciel.

Jansen.

Augusta. Michele Augusta, Goldschmid zu Reggio in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh.

Nach ihm radirt:

Bll. in: Maria Vergine coronata. Descrizione della Solennità fatta in Reggio, composta dall' Abbate Giac. Certani. 15 Bll., radirt von G. M. Mitelli. Reggio 1675. Fol.

s. Zani, Enciel.

W. Engelmann.

Auguste. Robert Joseph Auguste, Goldschmid zu Paris in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. Im J. 1761 ziselirte er nach den Zeichnungen des Architekten Ch. de Wailly die vergoldeten Bronzeornamente einer Porphyrsäule bei dem Marquis de Voyer, die eine antike Vase trug. Für die Marquise de Pompadour führte er in Gold eine Salz- und eine Pfefferbüchse aus, für welche er 16000 Livres erhielt; sie gelangten 1766 in die Sammlung des Generalpächters Randon de Boisset, mit welcher sie 1777 verkauft wurden. Das Salzgefäss stellte einen Matrosen vor, der, in der Hand eine Auster, auf einem Felsen sass; die Pfefferbüchse einen Knaben, der in der Hand einen Sack trug, worauf Pfefferkörner abgebildet waren. Im J. 1865 befand sich auf der Pariser Ausstellung eine Pfefferbüchse vom J. 1770, die er für den Herzog la Trémouille angefertigt, und die später dem Baron Jérôme Pichor gehörte. Auguste's Arbeiten fanden große Bewunderung, und bei der Thronbesteigung Ludwig's XVI, 1774, war er der bevorzugte Goldschmid des Königs. Er erhielt, in Verbindung mit dem Juwelier Aubert den Auftrag, die Krone für die Krönungsfeier herzustellen und bewährte sich darin als tüchtigen, geschmackvollen Künstler, so dass die Kunstverständigen seinem Werke einstimmiges Lob zollten. Ferner lieferte er auch den goldenen Kelch und die übrigen Gold- und Emailarbeiten, welche Ludwig XVI. bei seiner Krönung der Kathedrale zu Rheims schenkte. A. hatte sich mehr und mehr von dem Geschmacke Ludwig's XV. loszulösen und antiken Formen zu nähern gesucht. Im J. 1788 wurde er zum »Fermier und Regisseur des affinages de Paris, Lyon et Trévoux« ernannt. † im Louvre am 23. Ventôse An XIII (1805).

Im Auktionskatalog des Schatzmeisters Blondel de Gagny 1776 kommt ein Paar dreiarmiger Leuchter von A. vor, die um 510 Livres verkauft wurden; jeder Arm stellte eine weibliche Terme vor. Im J. 1785 legten A. und sein Sohn Henri, der seinen Vater in der Arbeit unterstützte, dem Königspaare einen Putztisch von vergoldetem Silber vor, der zum Geschenk für den portugiesischen Hof bestimmt war. Die Arbeit war von größter Vollendung. Im Kabinet Jaquin befand sich eine Dose, worauf ein Medaillon mit einer Gruppe spielender Kinder.

Henri Auguste, Sohn des Vorigen, geb. zu Paris 18. März 1759, erbte die Talente seines Vaters. Im J. 1790 schlug er, aber ohne Erfolg, der Nationalversammlung vor, aus dem Metall der Glocken eine Statue Ludwig's XVI. zu errichten; er bezeichnete sich damals als Goldschmid des Königs und »Fermier des affinages«. Mit Brenet verfertigte er eine Medaille auf die Schlacht bei Marengo 1800 und eine auf General Desaix. Auf der ersten Industrieausstellung zu Paris im J. X. der Republik erhielt er die goldene Medaille. Von ihm rührt der damals viel bewunderte Toilettentisch her, welchen im J. 1804 die Kaiserin Josephine zum Geschenk erhielt. Im J. 1806 stellte er religiöse Goldarbeiten und zwei Kandelaber aus, die Napoleon I. für die Kirche von St. Denis bestimmt hatte. Der Bericht sagt von ihm, dass er mit einer lebhaften und fruchtbaren Einbildungskraft viel Geschmack in der Ausführung seiner Zeichnungen verbinde.

s. Jal, Dict. — Ch. Blanc, Le Trésor de la Curiosité. I. 346. 363. — Schlichtegroll, Numismatische Annalen. II. 50. (Der Name E. Auguste ist hier offenbar ein Irrthum). — Baron Ch. Davillier, Le Cabinet du duc d'Aumont. 1870. p. XXV. — Gazette des Beaux-Arts. XI. 349. 356. XIV. 240. XIX. 347. — Catalogue du Musée rétrospectif, expos. de Paris. 1865. — Catalogue général de l'exposition universelle de 1867. Hist. du travail, 2e partie. pp. 469. 470.

Notizen von J. J. Guiffrey und W. Schmidt.
Alex. Pinchart.

Auguste, s. Jassaud.

Augustin. Jean Baptiste Jacques Augustin, Miniatur- und Schmelzmaler, geb. zu Saint-Dié in Lothringen den 15. Aug. 1759, erlernte seine Kunst, ohne einen bestimmten Lehrer zu haben, und hielt sich zu Paris auf, bis ihn die große Choleraepidemie von 1832 den 13. April wegraffte. In den Pariser Salons stellte er seit 1791 bis 1831 ohne Unterbrechung aus.

A. gewann bald einen großen, ja europäischen Ruf. Die bedeutendsten Personen seiner Zeit hat er in Miniatur abgebildet; Napoleon, Ludwig, König von Holland, dessen Gattin, die Königin von Neapel, ihre Schwester Mad. Recamier, die Fürstin von Schwarzenberg, die Vicomtesse de Chaptal etc., zur Napoleonischen Zeit; Ludwig XVIII., die Herzoge von Berry und Orléans, die Herzogin von Angoulême etc. zur Zeit der Restauration. Die Emailbildnisse von Nadermann, Denon, der Kaiserin Josephine u. s. w. fanden der Reihe nach in den Ausstellungen von 1810, 1812 und 1831 große Bewunderung. Man rühmt an den Miniaturen und den Emails die Wärme des Kolorits und die zarte Ausführung, wogegen freilich Fiorillo urtheilt, er sei wol dem Isabey in praktischer Fähigkeit sehr nahe gekommen, es fehle seinen Bildern aber an Geist und Leben. Man verdankt unserem Maler nicht unwesentlich den Fortschritt, den diese Kunst in Frankreich machte. Im J. 1819 wurde er erster Miniaturmaler der Kammer und des Kabinets des Königs. Die von ihm geleitete Zeichenschule wurde lange Zeit stark besucht, und eine große Zahl verdienstvoller Künstler erhielten darin ihre Ausbildung, so Besselièvre, der Chevalier de Lestang-Parade, der Vicomte Desfossez, Fontallard, Ménageot, Pinchon und Sieurac, die Fräulein Delacazette, Alex. Orcelle und Pfenninger, die Frauen Davin, geb. Mirvault, Gaillard, geb. Chacerée de Beaurepaire, Lemoine, geb. Blot, und Swagers etc. In der berühmten Sammlung des Lord Hertford (jetzt Rich. Wallace) zu London befinden sich von ihm 5 Bildnisse; eines von Ludwig XVIII., 2 von Napoleon I. und zwei weibliche Porträts mit den Daten 1815 und 1824.

Sein Porträt nach ihm selbst ist von Fremy gestochen worden.

Nach ihm gestochen:

1) Ludwig XVIII., König von Frankreich. Gest. von R. Morghen. Oval. Fol.
2) —— Ders. Gest. von Bervic. Oval. Fol.
3) —— Ders. Gest. von C. Forssel. Fol.
4) —— Ders. Gest. von E. F. Lignon. Fol.
5) Marie Therese Charlotte, Herzogin von Angoulême. Gest. von Dems. Fol.
6) Charles Ferdinand, Herzog von Berry, Brustb. in Oval. Gest. von P. Audouin. Fol.
7) —— Ders. Gest. von P. F. Bertonnier. Fol.
8) Graf Stanislaus Zamoyski. Gest. von J. S. Agar. kl. Fol.
9) Joseph Joachim Ferrer. Gest. von E. Bovinet.
10) G. C. A. Pigault-Lebrun, dramatischer Dichter, 1753—1835, Gürtelbild. Gest. von Bovinet. 1813.
11) Mehrere seiner Bilder im Umriss in: Croquis de portraits des personnages remarquables dans tous les genres, dessinés et gravés par J. M. N. Fremy, d'après les tableaux exposés aux différents salons. Paris 1815. 2 Voll. 8.

Pauline Augustin, geb. Ducpuet, Gemalin des Vorigen, geb. zu Paris, Schülerin ihres Mannes, malte ebenfalls Bildnisse in Miniatur, und zwar mit Erfolg, so dass 1824 die Jury ihr eine Medaille der zweiten Klasse für ihre beiden im Pariser Salon ausgestellten Arbeiten zuerkannte. Eine derselben stellte das Bildniss des Malers Abel de Pujol dar. Andere ihrer Werke sah man auf dem Pariser Salon 1822, 27, 31, 34, 35 und 38. Nach dem Tode ihres Mannes zog sie sich nach Arras zurück.

s. Landon, Précis historique des productions des Arts. II. 82. IV. 108. — Ders., Salon 1810. II. 106. — Fiorillo, Geschichte der zeichn. Künste. III. 526. — Füssli, Neue Zusätze. — Gabet, Dict., passim. — Moniteur universel. 8. Mai 1832. — Kunstblatt. 1832. p. 192. — Le Blanc, Manuel, passim. — Parrocel, Annales de la Peinture. p. 349. — Bellier, Dict. — Guiffrey, Collection des livrets des anciens expositions depuis 1673 jusqu'en 1800. — Blanc, Le Trésor de la curiosité. II. 553.

Notizen von W. Schmidt.

Alex. Pinchart.

Augustin. Maria Freiin von Augustin, als Schriftstellerin bekannt unter dem Namen Maria von Thurnberg, geb. zu Verschetz im Banate 23. Dez. 1810, lebte noch 1851 in Wien. Wir haben es hier nur mit ihren Versuchen im Malen zu thun, welche zwar weniger bekannt, aber werthvoller als ihre literarischen sind. Schon früh übte sie das Zeichnen und die Miniaturmalerei, worin sie ein unverkennbares Talent zum Treffen besass, ohne es freilich bei ungenügendem Unterricht zu hervorragenderen Werken zu bringen. An Porträts hat sie mehrere hundert geliefert. Zugleich erlangte sie viel Geschicklichkeit im Kopiren alter Meisterwerke. Auch eigene Kompositionen rühren von ihr her, und zwar, abgesehen von kleineren Stücken in Oel und Aquarell, 14 Stationsbilder für die Kirche in Pyhra bei St. Pölten, eine Madonna für die Kapelle der Rennwegkaserne in Wien und ein Salvator in Döbling.

s. Wurzbach, Biogr. Lexikon. — Oesterr. biogr. Lexikon.

A. Ilg.

Augustin, s. Dubourg.

Augustini. Jan Augustini, Maler, geb. zu Gröningen 1725, lernte bei Phil. van Dyk. Er malte Bildnisse, ferner schmückte er Säle und Zimmer mit Malereien in der Manier seiner Zeit und zeichnete Blumen und Pflanzen. Obschon er nach Terwesten's Manuskript sich öfters im Haag

aufhielt, so hatte er doch seinen festen Wohnsitz in Haarlem, wo er Terwesten zufolge auch Kunsthandel trieb und im J. 1776 noch lebte, während van Eynden und van der Willigen ihn bereits 1773 sterben lassen.

Nach ihm gestochen:

1) Gisb. Matth. Elsner, Theolog, Prof. in Utrecht, 1698—1775. Gemalt 1757. Gest. von J. Houbraken. Fol.
2) Theod. Hagenaeus, Theolog in Leiden. Gemalt 1760. Gest. von Houbraken 1765. (Heineken, Man.)
3) Afteekening van een Cachelot — tusschen Zandvoort en Wyk op Zee aan strand gedreeven etc. 20 Febr. 1762. J. Augustini del. H. Spilman fec. Rad. qu. Fol.
4) De Americaansche Aloë—hebbende—gebloeyt by Jac. Schuurmans Stekhoven, Bloemist in Leyden. J. Augustini ad viv. del. A. Delfos sc. 1757. gr. Fol. Nebst Textbeiblatt.

Jacobus Luberti Augustini, ältester Sohn des Vorigen und von diesem unterrichtet. Er malte u. A. Allegorien grau in grau, die gut angeordnet und fleissig ausgeführt waren, wandte sich aber später dem Buchhandel zu und gab die Kunst auf. Auf dem Amsterdamer Rathhaus findet man von ihm ein »Regentenstück« von 6 Figuren, welches die Vorsteher des Leprosenhauses vorstelltund gezeichnet ist: Jacob[s]. Augustini Luberti pinx. 1773.

s. Van Eynden en Van der Willigen, Gesch. der Vaderlandsche Schilderkunst. II. 190. — Immerzeel, De Levens en Werken etc. — Kramm, De Levens en Werken.

Notizen von W. Engelmann und W. Schmidt.
Th. van Westrheene.

Von ihm radirt:

Abbildung eines Bison's. Im Hintergr. Haarlem. Jac Augustini fec: 1766. qu. 4. Auf dem von J. Phil van der Kellen gesehenen einzigen Explr. hatte der Künstler selbst geschrieben: 1766. 28 Octob. te Haarlem na't leeven geteekend en geëst door Jacob[s]. Augustini.

Augustinus, s. **Agostino, Agustinus.**

Augustinus Venetus, s. **Musi.**

Augusto. Giovanni Augusto, Bildhauer von Padua, lebte um die Mitte des 16. Jahrh. und arbeitete unter Sansovino in Venedig. Dieser zahlte an ihn am 9. Aug. 1553 für das Auspunzen und Glätten der Sakristeithüren zwanzig Dukaten.

s. Mothes, Gesch. der Baukunst Venedig's. II. 187.

Jansen.

Aujollest-Pagès. François Aujollest-Pagès, Maler, geb. zu Bordeaux 1746. Nachdem er unter Boucher gelernt hatte, liess er sich in Poitiers nieder, wo er 1775 die k. Schule der Malerei, Bildhauerei etc. gründete, deren Direktor er bis an seinen Tod, 27. Aug. 1801 zu Poitiers, blieb. Die Kirche Sainte-Radegonde daselbst bewahrt von ihm zwei Gemälde: den hl. Sebastian und den hl. König Ludwig in Anbetung vor der Dornenkrone. Es gibt viele von A. gemalte Bildnisse. Mehrere seiner Werke kamen auf einer Ausstellung zu Poitiers im J. 1777 vor.

s. Bellier, Dict.

Alex. Pinchart.

Aula. Der Marquis d'Aula, der berühmte Kunstliebhaber und Kenner zu Madrid im 17. Jahrh., malte auch und besass nach seinen Biographen das ganze Wissen eines ausgezeichneten Künstlers.

s. Pacheco, Arte de la Pintura. Sevilla 1649. — Palomino, Vidas de los Pintores etc.

P. Lefort.

Auld. P. C. Auld, englischer Maler um 1840.

Nach ihm gestochen:

View of Burns Monument and surrounding Scenery on the Banks of Doon. Gest. von W. Forrest.

W. Schmidt.

Auličžek. Dominik Auličžek, Modelleur in Porzellan und Bildhauer, geb. 1734 zu Poličžka in Böhmen, lernte zuerst bei einem gewissen Franz Paczak in Leitomischel, ging dann nach Wien, wo ihn Joh. Georg Leutner mehrere Jahre unterrichtete. Auch Frankreich, England und Italien wurden von ihm besucht; in Rom verweilte er einige Zeit, um sich bei dem Baumeister Gaetano Liaveri im Bossiren zu vervollkommnen. Hier erhielt er den ersten Preis der St. Lukasakademie unter 56 Mitbewerbern und wurde durch Clemens XIII. zur Würde eines Ritters vom goldenen Sporn erhoben. Er führte in derselben Stadt einige große Figuren aus, sowie Modelle in Thon und Wachs. Auf der Heimreise nach Deutschland verlor er durch einen Betrüger, der sich für einen Bischof aus Ungarn ausgab, sein in 1200 Gulden bestehendes Vermögen. Zu München lernte ihn der Direktor der kurfürstlichen Porzellan-Manufaktur Sigmund Graf von Haimhausen kennen, worauf Auličžek die Stelle des verstorbenen Oberbossirers Franz Pastelli erhielt und bald zum Inspektor dieser Anstalt (zu Nymphenburg) vorrückte; auch wurde er zum Hofbildhauer und 1782 zum Hofkammerrath ernannt. Er fertigte schöne Modelle in Thon und Wachs; auch die großen, aber sehr manierirten Steinstatuen der Juno, des Jupiter, des Pluto und der Proserpina für den Nymphenburger Schlossgarten rühren von ihm her. Seine Stellung zu der genannten Anstalt scheint zeitweilig und nicht ohne Auličžek's Schuld eine sehr verdriessliche gewesen zu sein. Er starb nach Lipowsky zu München den 14. Okt. 1803 (1807 bei Nagler scheint ein Irrthum zu sein).

s. Lipowsky, Bair. Künstlerlexikon. — Augsburger Kunstzeitung. 1771. p. 65. — Meusel, Teutsches Künstlerlexikon. 1808. — Nagler, Geschichte der Porzellan-Manufaktur zu München, in den Bayerischen Annalen. 1834. No. 108. Wurzbach, Biogr. Lexikon, und desselben Bavaria, Manuskr. A. αβ.

H. Holland und A. Ilg.

Von ihm radirt:

Sitzende Frau, Halbfigur, in der Rechten ein Buch. Nach R. Mengs. 4. Dies Bl. führt Brulliot unter »Aulizek« in dem von ihm verfassten Katalog Aretin, I. 1296, auf; es ist uns aber nicht bekannt, ob in der That der obige der Verfertiger ist.

W. Schmidt.

Aullay. Aullay, Maler, in England thätig. Nach ihm soll das folgende Bl. gestochen sein. Der Name klingt übrigens etwas sonderbar, so dass uns eine falsche Schreibart statt Anelay (s. diesen) nicht unmöglich erscheint.

Nach ihm gestochen:

Ralph Wardlaw, Schriftsteller. Gest. von Shaw. Mit Autogr. 4.

s. Catal. Evans. II. 403.

W. Schmidt.

Aulnette du Vautenet. Louis-Julien-Jean Aulnette du Vautenet, Genremaler, Kunstliebhaber, geb. zu Rennes 1786, † auf seinem Landgute Breil in Meillac 1853. Einige seiner Arbeiten sah man auf den Pariser Salons von 1817, 19, 22, 31 und 33. Bellier gibt an, dass das Museum von Lisieux von ihm den Schlaf Psyche's besitzt und das von Rennes ein anderes Bild: Bianca von Kastilien befreit die Gefangenen. Diese letztere Erwerbung muss nach 1863 fallen: denn der Katalog des Museums von jenem Jahre erwähnt das Bild nicht. In den »Lettres à David« über den Salon von 1819 (p. 190) ist der Künstler zu einer Dame gemacht, wahrscheinlich, weil der Kritiker den Namen Aulnette als weiblichen Vornamen betrachtete. Er nennt die Bilder übrigens mittelmässig.

s. Gabet, Dict. — Bellier, Dict. — Füssli, Neue Zusätze.

Alex. Pinchart.

Aulos. Aulos, angeblich Steinschneider. Sein Name ist wie kaum ein anderer zu modernen Fälschungen benutzt worden. Die wenigen sicher oder wahrscheinlich ächten Steine aber weichen im Stil der Arbeiten, wie in den Formen der Buchstaben so von einander ab, dass sie unmöglich von einer und derselben Hand herrühren können. Es ist also wahrscheinlich, dass, wie in unseren Tagen die Siegel häufig mit dem bloßen Vornamen bezeichnet sind, dies auch im Alterthum der Fall war, und der Name sich auf verschiedene Besitzer mit dem häufigen Vornamen Aulus bezieht.

s. Brunn, Gesch. der griech. Künstler. II. 546.

Brunn.

Aumann. J. Aumann, sonst unbekannter Künstler. Unter diesem Namen finden wir verzeichnet:

Landschaft mit Entenjäger, in Reinhart's Manier. kl. qu. 4.

W. Engelmann.

Aumont. Ludwig August Franz Aumont, Maler, geb. zu Kopenhagen 7. Jan. 1805, lernte zuerst an der Akademie daselbst, wo er 1825 und 1826 die silberne Medaille erhielt, ging 1827 nach Paris und trat bei Gros in die Lehre. In demselben Jahre stellte er ein Bildniss im Pariser Salon aus. Er blieb in Paris bis Ende 1829, kam dann nach Kopenhagen zurück und fand hier sehr viel zu thun; namentlich 1832, 33 und 34 erschien er auf den Kopenhagener Ausstellungen mit zahlreichen Porträts (15 bis 20 des Jahres), worunter mehrere fürstliche Personen. Schon im J. 1834 hielt er sich nach Ausweis eines Briefes in Hamburg auf, wurde 1839 daselbst Bürger. Auch hier fanden seine Bildnisse in Oel, besonders die in kleinem Formate, viel Beifall. 1842 kam er nach Kopenhagen zurück und malte nun auch einige Genrebilder. März 1847 ging er nach Westindien und malte auch hier, bis er 1853 als Proviantverwalter eines Schiffes zurück kam. Dies blieb er nun einige Zeit, bis er sich in Kopenhagen niederliess, woselbst er noch lebt.

Das Museum zu Montpellier besitzt von ihm das Porträt des Marquis von Massilian, bez.: Aumont. 1828. A. war übrigens nicht bedeutend als Künstler.

s. Hamburger Künstlerlexikon. — Gabet, Dict. — Explication des ouvrages de peinture etc. exposés le 4 nov. 1827. p. 26. — Notice des tableaux etc. exposés au musée Fabre etc. 1866. p. 3.

Notizen von Alex. Pinchart.

Emil Bloch.

Aumont. Pierre Hippolyte Aumont, Maler, geb. zu Evreux (Eure), † zu Paris den 20. Nov. 1865, stellte von 1843—47 im Pariser Salon Landschaften und Porträts in Pastell aus.

s. Bellier, Dict.

**

Aumüller. Xaver Aumüller, Dilettant, in München Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrh., radirte und lithographirte verschiedene Bll. Er bezeichnete sich mit den Initialen X. A.

1) Brustbild Christi. Nach Rosalba Carriera 1799. 8.
2) Landschaften. Mindestens 8 Bll. Radirt. qu. 4 und qu. 8.
3) Das Dörfchen Eulenschwang. qu. Fol. Uns vorliegender Angabe nach lithographirt.

W. Schmidt.

Aunay, s. **Delaunay.**

Auquier. Emmanuel Auquier, geb. zu Mons (Hennegau) 1. April 1819, Dilettant im Malen, lernte bei G. J. Hallez. Er hat sich speziell auf Aquarell und Pastell geworfen und zu Mons in den J. 1858, 61 und 68 verschiedene derartige Arbeiten ausgestellt.

Alex. Pinchart.

Aur. Anton Aur, Zeichner und Kupferstecher, ein Geistlicher, wie es scheint zu Krakau, stach folgendes mittelmässige Bl.:

Der hl. Kasimir kniet vor Maria. Omni virgo die Regina Poloni ... inv. del. scul. F. Aur Ant. operis. Auf der Rückseite steht das Lied des hl. Kasimir von dem Priester Anton Wegrzynowicz. Krakau 1704. 4.

s. Rastawiecki, Kupferstecher-Lexikon, im Manuskript.

J. von Lepkowski.

Aurbach, s. **Auerbach.**

Aure, s. **Passy.**

Aureggio. Antonio Aureggio, Landschaftsmaler zu Brescia um 1700. Chizzola erwähnt von ihm »zwei große Landschaften« in der Galerie Barbisoni zu Brescia. Er war der Lehrer J. B. Cimaroli's und A. Toresani's.

s. Zani, Encicl. — Chizzola, Le Pitture etc. di Brescia. 1760. p. 171.
A. Jansen und W. Schmidt.

Aureli. Niccolò Aureli, Kupferstecher, geb. zu Poli im letzten Drittel des 18. Jahrh., zu Rom um 1805—1836 thätig. Er ist übrigens nur von mäßigem Verdienst. Von seinen Bll. pflegte er vorher Abdrücke I. Vor aller Schrift; II. Nur mit den Künstlernamen; III. Mit angelegter Schrift zu nehmen.

1) La sedizione e la punizione di Core Datan e Abiron. Sandro Botticelli dip. P^o. Guglielmi dis. Das Bild in der Sixtinischen Kapelle. Roy. qu. Fol.
2) Salomon und die Königin von Saba. Nach Domenichino. Rund. Fol.
3) Esther vor Assuerus. Nach Domenichino. Rund. Fol.
4) Lo Sposalizio. Verlobung der hl. Jungfrau. Nach Rafael. (1836). Fol.
5) Madonna detta della Seggiola. Nach Rafael. Fol.
6) Hl. Jungfrau, genannt die belle Jardinière. Nach Rafael. 1822. Roy. Fol.
7) Die weinende Mutter Gottes. Nach Guercino's Bild in der Galerie Patrizi zu Rom. Fol.
8) La B. Vergine consolatrice. Roma, Calcografia camerale.
9) S. Francesco di Paola. Ebendas. Fol.
10) Hl. Caecilia. Nach Ann. Carracci. 8.
11) Der Tod des Adonis. Nach Domenichino. gr. qu. Fol.
12) Perseus tödtet in Gegenwart von Merkur und Minerva die Medusa. Nach Ann. Carracci. gr. qu. Fol.
13) Allocuzione a Soldati. Nach Polid. da Caravaggio. Fol.
14) Bll. zu der Folge von 20 Bll. mit der Geschichte des Papstes Pius VI. Mit Balestra, Bonato, Fontana u. A. nach L. Agricola, Beys, Scotto, Cecchi und Petroni gestochen. gr. qu. Fol.
15) Avventure di Oreste etc. Nach der Antike. P. Guglielmi dis. N. Aurelj inc. Ein Bl. in: Monumenti del Museo Lateranènse descr. da R. Garrucci etc. Rom 1861. 2 Voll. Fol. Nach antiken Vorbildern gez. von P. Guglielmi, F. Severati und G. B. Borani und gestochen von A. Puccinelli, N. Aureli, B. Consorti, G. Marcucci, D. Marchetti, F. Troiani, P. Mancion, L. Ferretti und G. Bonafede. Die meisten Tafeln rühren indessen von Severati und Troiani her.

s. Le Blanc, Manuel. — Andresen, Handbuch für Kupferstichsammler. III. Aufl. des Heller. *Notizen von W. Schmidt.*
W. Engelmann.

Aureli. Lodovico Aureli, Maler und Lithograph, geb. zu Bologna am 9. Jan. 1816. Er widmete sich der Malerei und malte einige Altarbilder; später jedoch wendete er sich der Ornamentik zu und malte Blumenstücke, deren Naturwahrheit und Anmut gerühmt werden. Er hatte eine besondere Neigung zur Lithographie und versuchte sich auch in der Chromolithographie nach Engelmann's System; seine Proben in dieser Gattung sind anerkennenswerth. Unter seinen namhafteren lithographischen Werken ist ein Elementarkurs von schattirten und weiss gehöhten Ornamenten auf Tonpapier zu verzeichnen, und dieses nützliche Werk verschaffte ihm 1859 die Stelle eines Professors der Ornamentik an der Kunstakademie in Bologna. Er starb 9. Aug. 1865.

s. Atti della R. Accademia di Bologna. 1865.
Cavallucci.

Aurelio. Fra Aurelio, nach Vasari ein Bruder des Girolamo Lombardi, arbeitete noch vor 1550 als Bildhauer. Von ihm ist der Prophet Daniel an der Nordseite des Heiligthums in Loretto. Auch wird ihm die Statue des Bileam an der Ostseite zugeschrieben.

s. Burckhardt, Cicerone. p. 641.
Jansen.

Aurelius. Aurelius Antoninus, Architekt, in der ersten Hälfte des 3. Jahrh. nach Chr. in Tanais, dem heutigen Nedwigowka, an der Mündung des Don, wirkte während der Regierungen der bosporanischen Könige Reskuporis und Tib. Jul. Ininthimaios. Wir finden seinen Namen in den griechischen Inschriften dreier Steine, von denen zwei in Nedwigowka, der dritte im Stadtgarten von Nowo-Tscherkask gefunden worden. P. v. Köppen, welcher die letztere Inschrift 1850 der St. Petersburger Akademie mittheilte, verlegt ihre Entstehung ebenfalls nach Tanais. Aus der ersten Inschrift erfahren wir, dass während der Regierung des Königs Reskuporis der Architekt Aurelius Antoninus Nauax, Sohn des Menakos (in dieser Vollständigkeit findet sich der Name bloß in dieser Inschrift), im Vereine mit dem Architekten Diophantos, Sohn des Nopolos, im Auftrage des Hellenarchen Basileides, des Sohnes des Theoneikos, im J. 517 der bosporanischen Zeitrechnung, — 221 nach Chr. — »einen Platz für die Stadt und den Handel restaurirte«. Die von Köppen mitgetheilte Inschrift berichtet, »Aurelius Antoninus habe während der Regierung des Königs Ininthimaios im J. 533, — 237 n. Chr. — einen lange vernachlässigten Brunnen von Grund aus wieder aufgebaut und einen Thurm errichtet«. In der dritten Inschrift berichtet ein Demetrios, Sohn des Apollodoros aus Tanais, er habe im J. 533 auf eigene Kosten einen verfallenen Thurm von dem Architekten Aurelius Antoninus, (δι)ὰ ἀρχιτέκτονος Α(ὐρη)λίου Ἀντω(νεί)νου, restauriren lassen und habe denselben der Stadt und dem Handelsstande übergeben.

s. Antiquités du Bosphore Cimmereen. St. Pétersb. 1854. II. 298 ff. Inscript. LXXI. 314 ff. Inscr. LXXV. — Bulletin, de la classe his-

torico-philologique de l'Acad. impér. des sciences de St. Pétersb 1851. VIII. 167..

Ed. Dobbert.

Aurelius Nikephoros, Sohn des Nikephoros, Bildhauer, nach der Inschrift einer Ehrenstatue in Sparta: Corp. inscr. graec. No. 1402.

Brunn.

Aureller. Johan Aureller d. Ä., schwedischer Maler, Abkömmling des Juweliers A., der 1548 aus Nürnberg nach Stockholm übersiedelte, geb. um 1625, widmete sich schon früh der Kunst, speziell der Porträtmalerei. Anfangs führte er ein unstätes Wanderleben, 1668 wurde er aber von dem Reichsrath Gösta Posse nach Hellekis in Westergötland berufen, wo er bis zu seinem Tode, 1696, verweilte. Seine Porträts, die besonders in die Jahre 1650—1675 fallen und der Richtung der Ehrenstrahl'schen Schulen sich nähern, kommen sehr selten vor.

Sein Sohn, Johan Aureller d. J., geb. 1657 in Gefle, ebenfalls Maler, wurde der Nachfolger seines Vaters auf Hellekis und lebte noch 1731 als »Pictor et Contrafactor« und Mitglied des Maleramts in Stockholm. Wie der Vater liegt er in Medelplana Kirche in Westergötland begraben, wo er sich schon bei Lebzeiten ein prächtiges mit seinem Bildniss geschmücktes Epitaphium errichten liess. Dieses Epitaphium wurde 1867 nach der Pariser Weltausstellung geschickt. Eine Kopie von dessen Inschrift befindet sich in der Sammlung des Herrn Mandelgren.

C. Eichhorn.

Auria. Domenico d'Auria, Bildhauer in Neapel um die Mitte des 16. Jahrh., war der beste Schüler des Giovanni Merliano von Nola und ein Gehülfe bei vielen von dessen Arbeiten, wie z. B. bei den Kolossal-Statuen aus Stuck, welche derselbe zur Feier des Einzuges Kaiser Karl's V. mit Annibale Caccavello und andern Schülern verfertigte. Auria war anfangs zum Maler bestimmt, wurde aber durch die Schöpfungen des Merliano und des Girolamo Santacroce für die Bildhauerkunst begeistert. Er soll auch in Rom seine Studien gemacht haben, jedoch ist der Zeitpunkt ungewiss. Seine erste selbständige Arbeit war eine Marmortafel mit der Bekehrung des Paulus in kleinen Figuren, die er, kaum 25 Jahre alt, für eine Kapelle der Familie Poderico in Sta. Maria delle Grazie zu Neapel machte. Merliano korrigirte die Zeichnung, überliess ihm aber die Ausführung in Marmor völlig. Ein Relief mit der Madonna als Schützerin der Seelen im Fegefeuer in St. Agnello Abate, Kapelle der Lottieri, gelang so, dass es von Vielen für ein Werk seines Lehrers gehalten wurde. In Folge davon bestellten die Hieronymitaner von Sta Maria delle Grazie eine Tafel mit demselben Gegenstande. Der wachsende Ruhm des Auria erregte Eifersucht, und vor Allen bei Annibale Caccavello; allein jener hatte einen Beschützer an Merliano, und so sah er sich ansehnliche Bestellungen gesichert. Unter andern wird die Statue des Alfonso Rota, umgeben von kriegerischen Trophäen, auf dessen Grabmal in S. Domenico Maggiore erwähnt. Auf Empfehlung des Merliano wurde ihm aufgetragen, in der Strasse Sta Lucia eine schöne Fontäne mit Statuen und Reliefs herzustellen, wobei Merliano mit Rath und That an die Hand zu gehen versprach. Auch hier wurden später die Statuen und besonders die Reliefs vielfach für Arbeiten seines Lehrers gehalten. Dieses reiche, mit »kapriciösen« Einzelheiten überfüllte Werk erwarb dem Künstler bedeutenden Ruf, und auch die Gegenwart muss wenigstens das Ganze in seiner Wirkung durchaus anerkennen. Auch auswärts erhielt Auria jetzt Aufträge; namentlich soll er einige Statuen in die Kathedrale von Palermo und in eine Kirche zu Cosenza geliefert haben. Nach dem Tode des Santacroce wurde er am 15. April 1547 mit Merliano, Caccavello und Pietro della Piatta ausersehen, die reiche Kapelle des Marchese di Vico Col' Antonio Caracciolo in S. Giovanni a Carbonara zu Neapel zu vollenden. Ihm fielen das Standbild des hl. Paulus und das Grabmal des Marchese mit dessen Statue zu. In den letzten Lebensjahren des Merliano, da dieser selbst weniger thätig sein konnte, war A. es vorzüglich, der ihm bei seinen Arbeiten Hülfe leistete. Nach dem Tode des Meisters, 1559, vollendete er ein von diesem angefangenes schönes Relief mit der Pietà in S. Severino, Kapelle Gesualda. Nach diesem errichtete er im Arsenal zu Neapel die große sogenannte Fontana di Medina, die später auf den großen Platz vor dem Castel Nuovo versetzt und von Cosimo Fansaga vergrößert wurde. Auch hier war alle Welt wieder über das phantastisch geistreiche Werk entzückt, und der Vizekönig belohnte den Meister mit einer Pension aus den Einkünften der Salinen von Tarent. Noch während dieser Arbeit übernahm er die Ausschmückung der Kapelle der Familie Turbolo in Sta Maria della Nuova, führte jedoch nur die Statuen der hh. Franz von Assisi und Bernhardin aus. An dem Grabmal des Bernardino Turbolo in derselben Kapelle verfertigte er bloß die Medaillons mit den Bildnissen des Turbolo und seiner Gemalin und überliess das Uebrige seinen Schülern. Auch wurden ihm der Christus am Kreuz mit den Schächern, eine Holzschnitzarbeit, in Sta. Incoronata und eine Altartafel in S. Giacomo degli Spagnuoli zugeschrieben. Besonders gerühmt wird endlich noch das Grabmal des 1575 verstorbenen Dichters Bernardino Rota in S. Domenico Maggiore, wo man ferner noch die Grabmäler Alfonso Rota's (s. oben), Carafa's und des Fürsten von Fondi, Niccolò di Sangro bewahrt. Die Ausschmückung einer Kapelle in S. Giuseppe Maggiore ist bei dem Umbau der Kirche 1733 zerstört worden, und in ähnlicher Weise sollen noch manche andere seiner Werke untergegangen sein. Er starb um 1585. Von seinen Schülern sind nur zwei bekannt, Domenico oder

Micco d'Ambrogio, den er viel als Gehülfen benutzte, und der bedeutendere Andrea Barchetta.

Auria's Arbeiten zeichneten sich gleich denen seines Lehrers durch Adel und Einfachheit aus; jedoch war er diesem nicht völlig ebenbürtig. Nach dem Urtheil von Schulz ist er massig und ermangelt bei malerischer Auffassung bestimmter und genauer Zeichnung.

s. Domenici, Vite de' pittori Napol. II. 166. — Grossi, Le belle arti in Napoli. II. 70. — Cicognara, Storia della Scultura. II. 373. — Burckhardt, Cicerone. p. 242. — Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte. II. 658. — Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unterit. II. 296.
Notizen von A. Jansen.

Fr. W. Unger.

Auria. Geronimo d'Auria. Dieser sonst unbekannte Name steht unter einem Marmorrelief mit der Erweckung des Lazarus in einer Kapelle vor der Sakristei von S. Severino zu Neapel. Nach Zani arbeitete er 1587.

s. Catalani, Discorsi su monumenti patrii. p. 35. — Zani, Encicl.

Fr. W. Unger.

Aurifaber, s. Wolfgang.

Auriga. Hermann Auriga, Baumeister, dem Konrad von Hünenburg, Bischof von Straßburg, in den letzten Jahren des 12. Jahrh. den Bau der doppelten Umwallung der Stadt anvertraute, welche noch am Ende des 18. Jahrh. vorhanden war. Drei Thore, in Gestalt von Thürmen, führten zu den Vorstädten, und jedes derselben war mit einer Skulptur geschmückt. Auf dem Bildwerk des Zollthores sah man einen Mann neben einem Rade sitzend, auf welchem letzteren die Inschrift: Hermannus Auriga magister hujus operis, eingehauen war. Das Bildwerk enthielt augenscheinlich eine Anspielung auf den Namen des Architekten.

Ein Straßburger Alterthumsforscher, dem Ch. Gérard beipflichtet, legt dem Hermann den Bau des Chores und der Querschiffe im Münster bei. Bis jetzt ist aber noch nicht der geringste Beweis dafür aufgebracht worden.

s. Gérard, Les Artistes de l'Alsace pendant le Moyen-Age. I. (1872). 93.

Alex. Pinchart.

Auriol. Charles Joseph Auriol, untergeordneter Landschaftsmaler, geb. zu Genf den 13. Nov. 1773, † zu Satigny, unfern seiner Vaterstadt, den 28. Mai 1834. Er war Schüler von Delarive. Zwei seiner Arbeiten hat er dem Genfer Museum geschenkt.

s. Catalogue du Musée Rath à Genève. 1870. — Eigene Notizen.

Alex. Pinchart.

Auripert. Auripert, Maler im 8. Jahrh., dem von dem Langobardenkönig Haistulf der Bau von S. Pier Somaldi zu Lucca aufgetragen ward.

s. H. Semper in: Lützow's Zeitschrift für bild. Kunst. 1871. p. 337.

W. Engelmann.

Auroux. Nicolas Auroux, Kupferstecher, geb. zu Pont-Saint-Esprit (Gard-Departement), arbeitete in Lyon und Turin um die Mitte des 17. Jahrh. Er stach hauptsächlich Porträts, theilweise von einigem Verdienst und Interesse; seine andern Blätter sind sehr mittelmäßig.

1) Maria sitzend, hält auf ihrem Schooße das Jesuskind, welchem der kleine Johannes die Füsse küsst. Sta. Maria mater Dei ora pro nobis. Fol.
2) Die Vermälung des hl. Elzear mit der hl. Delphine. Nach A. Viri. 8.
3) Francesco Albizzi, Kardinal, Brustb., 3/4 links. Oval. Fol.
4) Antonio Barberini, Kardinal, Brustb., 3/4 rechts in Lorbeerkranz. Ohne Namensunterschrift. Fol.
5) Dominique de Jésus Maria, Ordensgeneral der barfüssigen Karmeliter, halbe Figur, ein Kruzifix in der Rechten, die Linke auf einen Stock gestützt. Im Hintergrunde Ansicht von Prag und der Schlacht am weissen Berge. 8.
6) Charles Févret, Brustb., 3/4 links. Oval mit Umschrift. Auf einem Untersatz mit vier franz. Versen. In: Traité de l'abus, von dem Obengenannten. Lyon 1677. 2 Bde. Fol.
7) Louis-François de La Baume de Suze, Bischof von Viviers, Brustb., 3/4 rechts. Oval. Ohne Umschrift des Namens. Fol.
8) Erard-Anne de La Magdelaine Ragny, Oberprokurateur der Abtei St. Claude in der Franche-Comté, Brustb., 3/4 rechts, in einem wappendurchflochtenen Kranze zwischen vier Säulen, deren Schäfte ebenfalls mit Wappen verziert sind. A. Auroux sculpsit Lugdun. 1664. qu. Fol.
9) Honoré Léotord, Senator in Nizza, Brustb., 3/4 rechts. Oval. In: Liber singularis de Usuris. Lugd. 1682. Fol.
10) Joh. Caramuel von Lobkowitz, Bischof von Vigevano, Brustb., 3/4 rechts. Oval. Fol.
11) Silvestre de Marcillac, Bischof von Mende, Brustb., 3/4 links. Oval. Fol. Ohne Namenumschrift.
12) Camille de Neufville, Erzbischof von Lyon, Brustb., 3/4 links. Oval. Ohne Namenumschrift. Fol.
13) Henri de Forbin Maynier, Baron von Oppède, mit der Devise: Incumbit utrique. qu. Fol. Lebl. 12.
14) Bernard de Rascas, Gründer des Spitals zu Avignon. Nach J. Dareth. qu. Fol. Lebl. 15.
15) Lazarus Riverius (Rivière), Prof. in Montpellier. Aet. 63. 8.
16) Hermenegilde de Roxas, Jurist, Brustb., 3/4 links. Oval. In: Tractatus posthumus de Incompatibilitate Regnorum et Majoratuum, von dem Obengenannten. Lugd. 1669. Fol.
17) Charles Auguste de Sales, Bischof. 8.
18) Carlo Spinola, Jesuit, ganze Figur, auf einem brennenden Scheiterhaufen an einen Pfahl gebunden (wurde als Missionär 1622 in Japan verbrannt). kl. Fol.
19) Dominicus Tuscus, Kardinal, halbe Figur, im Lehnstuhl am Tisch sitzend und mit Schreiben beschäftigt. Oval. Fol.
20) Ungenannter Klosterabt, Brustb., 3/4 links, zwei Warzen auf der rechten Backe, und eine dritte auf der Nase. Oval. Fol.

21—23) Titelblätter.

21) Johannes der Evangelist empfängt aus der Hand eines Engels das Buch der Offenbarung. Joannis da Sylveira .... Commentariorum in Apocalypsim B. Joannis Apostoli Tomus I. Lugd. 1667. Fol.

22) Die Wahrheit und Forschung der christlichen Theologie, dargestellt von zwei sitzenden Frauen neben einem Piedestal, über welchem die hl. Dreifaltigkeit in ihrer Glorie erscheint. Nach Fr. Chauveau. Für: Theologia assertiva. Fol.

23) Michel de Montaigne, Brustb., $^3/_4$ rechts. Oval. Für: Les Essais de Michel Seig. de Montaigne. Nouvelle Edition mis en III voll. M. DC. LXIX. A Lyon. 12.

24—28) Buchdrucker- und Buchhändlerzeichen.

24) Zwei zusammengeringelte und sich begattende Schlangen, mit der Devise: quod tibi fieri non vis, alteri ne feceris, in einer Kartusche. qu. 4.

25) Ptolemäus und Euklides neben einer Sphäre, über welcher eine Schriftrolle sich ausbreitet mit der Inschrift: Universitas rerum est pulvis in manu Jehovae. qu. 4.

26) Die Vorsichtigkeit, eine behelmte Figur, in der Rechten ein Schwert, in der Linken eine Schlange; oben darüber ein Spruchband mit der Devise: Vincit prudentia vires, in einer von zwei Engeln gehaltenen Kartusche. Firmazeichen der Buchhändler J. Girin und Barth. Rivière zu Lyon, Rue Mercière, à la Prudence. 1677. qu. 4.

27) Ein Kreuz mit zwei daneben knieenden Engeln, von welchen der eine ein Schild hält mit den Initialen: I. B. D. Firmazeichen des Lyoner Verlegers J. B. Davenet. 1649. qu. 4.

28) Die Ehrlichkeit, in der Rechten einen Speer, in der Linken die Sterze eines Pfluges, vor welchem Saturn angespannt ist; vorauf geht Fortuna und streut den Samen aus. In einer Kartusche mit der Devise: Semina fortunae geminat cum tempore virtus. Firmazeichen der Buchhandlung P. Prost, Phil. Borde und Laurent Arnaud's Erben in Lyon. 1648. qu. 4.

29) Wappen des Jean Matthieu Dupuis de la Serre, zwei einander gegenübergestellte Seedrachen (serra), die in einen Brunnen hinabsehen. Vignette zu Anfang der Widmung eines Buchs. qu. 4.

30) Das Rathaus in Lyon. gr. qu. Fol. Le Blanc 25.

s. Basan, Dict. — Heineken, Dict. — Le Blanc, Manuel.

E. Kolloff.

Aury. Antoine, Augustin und Pierre Aury, französische Graveurs im 17. Jahrh., über welche Jal Forschungen angestellt hat. Ueber Antoine ermittelte er nur das Datum seines Heiratskontraktes vom J. 1675. Augustin war Siegelschneider des Königs Ludwig XIII., der ihn bereits 1648 beschäftigte; er starb nach Jal den 26. Febr. 1661. Er ist der Vater des Medailleurs Pierre Aury, geb. zu Paris den 4. Dez. 1622, von dem mehrere Werke sich bis auf unsere Tage erhalten haben. Aus einem Auszug der Rechnungen »des bastiments du roy« vom J. 1688 ersehen wir, dass Aury für den Stempel einer Denkmünze, auf welcher das Schloss von Versailles abgebildet war, 350 Livres erhielt; dieselbe sollte einen Theil der Folge der histor. Medaillen Ludwig's XIV. bilden. Dem gleichen Künstler müssen wir auch zwei andere Medaillen zuschreiben. Dieselben beziehen sich auf das tragische Ende der Brüder Jan und Cornelis de Witt, welche im Haag 1672 als Opfer der Volkswuth fielen. Von den sieben auf jene Begebenheit bezüglichen Medaillen sind die von P. Aury ohne Widerrede die besten. Eine ist nur die Wiederholung der anderen. Der Avers zeigt uns die sich zugewendeten Büsten der beiden Brüder, Jan links, Cornelis rechts, mit der Legende: JOHANNES · DE · WITT · NAT · A · 1625 · CORNELIVS · DE WITT · NAT · A · 1623. Unter den Büsten stehen Horaz' Worte: INTEGER · VITÆ · SCELERIS · QVE · PVRVS und die Bezeichnung AVRY FEC · Auf einer Bandrolle findet man noch aus Ovid die Inschrift: HIC · ARMIS · MAXIMVS · ILLE · TOGA · Die Reversseite stellt ein Ungeheuer mit neun Thierköpfen vor, welches die zwei entkleideten Opfer niederstampft. Legende: NUNC REDEUNT · ANIMIS · INGENTIA · CONSULIS · ACTA · ET FORMIDATI · SCEPTRIS · ORACLA · MINISTRI · Darum laufen zwei Dornenzweige in Form einer Guirlande; sie sind mit einer Bandrolle durchflochten, auf welcher der Virgil'sche Vers: MENS AGITAT MOLEM ET MAGNO SE CORPORE MISCET. Endlich in der Exerge findet sich ein Chronogramm in drei Zeilen: NOBILE PAR FRATRUM SÆVO FVROR ORE TRVCIDAT. XX AVGVSTI.

Bolzenthal, Immerzeel und Kramm haben sich über die Abstammung Aury's geirrt. Der Letzte macht zugleich hinsichtlich seines Namens wunderliche Konjekturen.

s. Van Loon, Histoire mét. des Pays-Bas. III. 81. — Bolzenthal, Skizzen zur Kunstgeschichte der mod. Medaillenarbeit. 1840. p. 229. — Immerzeel, De Levens en Werken etc. — A. Pinchart, Recherches sur la vie et les travaux des graveurs de médailles. I. 438. — Jal, Dictionnaire critique de biographie et d'histoire. p. 84. — Kramm, De Levens en Werken.

Alex. Pinchart.

Ausfeld. Johann Karl Ausfeld, Kupferstecher, geb. zu Jena den 16. Nov. 1772, studirte unter Joh. Gotth. Müller in Stuttgart. Er hielt sich in Frankfurt, dann in Stuttgart auf, wo er vorzüglich für die Cotta'sche Buchhandlung thätig war. Seine Hauptarbeit waren 4 Bll. für die Generalkarte des Königsreichs Würtemberg. Im J. 1807 siedelte er nach Meiningen über, und 10 Jahre später erhielt er die Zeichenlehrerstelle an der Salzmann'schen Erziehungsanstalt zu Schnepfenthal. Die ihm vom Unterricht freigelassene Zeit benutzte er zu Kupferstecherarbeiten, besonders für Perthes in Gotha. Von 1838 hielt er sich zumeist in Meiningen auf, wo er am 25. Okt. 1851 starb. A. war besonders Landkartenstecher, stach aber auch Figuren und

Landschaften, die nach Nagler von geringem Werthe sein sollen. 6 solche Bll. befinden sich in *Salzmann's Heinrich Glaskopf*. 1820. Auch in der Lithographie hat er sich versucht.

s. Neuer Nekrolog der Deutschen. Weimar 1853. Jahrg. 1851. No. 827.

W. Schmidt.

Ausola. Miguel de Ausola, Baumeister und Lehrer seines Sohnes Juan, scheint gleich diesem an der Kirche zu Eybar in Guipuzcoa gearbeitet zu haben, da Juan nach der Vollendung des Thurmes im J. 1662 neben seinen eigenen Arbeiten auch die seines Vaters taxiren liess.

Juan de Ausola, Sohn des Miguel de Ausola, baute von 1646 bis 1662 die Kapellen und den Thurm der Pfarrkirche von Eybar in Guipuzcoa nach den Zeichnungen des Jesuiten Francisco de Issasi.

s. Llaguno y Amirola, Noticias III. 122.

Fr. W. Unger.

Aussandon. Hippolyte Aussandon, Maler, geb. zu Paris 1836, Schüler von Horace Vernet, Gleyre und Pils, malte Genrebilder und Porträts, welche er von 1863 im Salon ausstellte.

s. Bellier, Dict.

* *

Ausse, s. Memlinc.

Austen. William Austen, Metallgiesser des 15. Jahrh. in England. Sein Hauptwerk sind die Figuren an dem prächtigen Grabmal Richard's von Beauchamp, Grafen von Warwick († 1439), das sich in einer dem Chor der Kollegialkirche zu Warwick angebauten Kapelle befindet. Die Kapelle, die der Graf selbst testamentarisch gestiftet, wurde im J. 1443 angefangen und 21 Jahre später vollendet.

Die von Austen nach Holzmodellen ausgeführten Theile des Monumentes sind: die Statue des Grafen Richard, der liegend in seiner Rüstung dargestellt ist mit dem Helme zur Seite des Kopfes, einem Bären mit Maulkorb und einem Greif zu den Füssen; ferner vierzehn Statuetten von Leidtragenden und 18 kleine Engelsgestalten. Das Messinggitter, welches die Statue des Grafen schützt, ist gleichfalls von Austen gefertigt. Barth. Lambespring, ein holländischer Goldarbeiter in London, übernahm die Ziselirung, Vergoldung und Politur aller Erztheile und ausserdem die Lieferung von 14 vergoldeten und emaillirten Wappen. Jede Langseite des marmornen Unterbaues enthält elf Abtheilungen von ungleicher Größe, jede Schmalseite fünf. In diesen Abtheilungen, die durch schöne architektonische Ornamente eingefasst werden, sind für die Statuetten grössere und kleinere Nischen angebracht, über denen sich marmorne Baldachine erheben. In den großen Nischen sieht man die Statuetten der Trauernden, in den kleinen, die mit jenen abwechseln, die Engelsfiguren aufgestellt. Die Trauernden stellen Heinrich von Beauchamp, den Sohn des Verstorbenen, und dessen Gemalin Caecilie Neville, die vier Töchter des Grafen mit ihren Gatten und andere Glieder der Familie Neville dar.

Flaxman urtheilte wol zu enthusiastisch: Die Figuren sind so natürlich und anmutig, die Architektur so reich und geschmackvoll, dass kein gleichzeitiges Bildwerk derselben Art in Italien sie übertrifft, obgleich Donatello und Ghiberti damals lebten.

s. Walpole, Anecdotes of painting. I. 38. — Lübke, Gesch. der Plastik. p. 440. — Flaxman, Lectures on Sculpture. pp. 44. 45.

Abbildungen finden sich in: Dugdale, The Antiquities of Warwickshire. 1656. p. 354. Gestochen von W. Hollar (Parthey 2357). — Britton, Archit. antiquities. IV. — Stothard, Monumental effigies of Great Britain. pl. 120—126.

Notizen von Fr. W. Unger u. Fr. Althaus.
Alex. Pinchart.

Austin. William Austin, Zeichner und Kupferstecher, geb. zu London um 1730, lernte das Stechen bei George Bickham. Da er aber wenig Erfolg im Kupferstiche hatte, ward er Zeichenlehrer, und betrieb zugleich einen Handel mit Stichen. Seine meisten Blätter sind Landschaften; ausserdem stach er auch noch eine Folge von 6 politischen Karikaturen in Bistermanier (No. 1—6).

Bildniss des Künstlers (?). »Mr. William Austin, Drawing Master of Brighton«. Kniestück, sitzend. Edmd. Scott delt. Jas. Godby sculpt. Publ. — March 25. 1809, by W. Austin No. 20 Great Russell Street Brighton. kl. Fol.

1—6) Folge von 6 Bll. politischer Karikaturen. qu. Fol.

1) French Spies attacked by British Bees. W. Austin, 1780. 2) The Spanish Dons overtaken by an Ancient Briton. 3) British Invalid driving Foreign Animals from the Camp. 4) Public Ordinary. 5) A Peep into a Camp kitchen by an overdrove Ox. 6) Recruiting Sergeant and Contented Mates.

7—10) The Ruins of Palmyra. 4 Bll. qu. Fol.

7) The grand Entrance into the Temple of the Sun in Palmyra. 8) The Remains of the great Temple in Palmyra from the North West. 9) A general prospect of Palmyra from the North-West. 10) The ancient city of Palmyra, as it now appears.

11—12) Rome in its Original Splendor. 2 Bll. Nach G. P. Pannini. London, 1756. qu. Fol.

11) The Temple of Vesta. Virgins going to Sacrifice etc.

12) An Egyptian Obelisk. The Senate House etc.

Diese beiden Bll. lagen mir ohne die Namen der Künstler vor.

13—16) Ruins of ancient Rome. 4 Bll. Nach G. P. Pannini. London, 1756.

13) Lower part of Trajans Pillar. The Mausoleum of Hadrian etc.

14) The Amphitheatre etc. J. S. (sic!) Austin Sculpt.

15) Temple of Concord. Temple of Antoninus and Faustina etc.

16) An antique Torso. The Pantheon etc.
17—22) Folge von Seelandschaften. 6 Bll. Nach J. van Goyen. kl. Fol.
23—27) Die vier Tageszeiten, holländische Landschaften. 4 Bll. qu. Fol.
23) The Morning. Nach A. Waterloo.
24) Noon. Rysdal (Ruisdael) pinxt. Austin Sculp.
25) The Evening. Vangoen (J. van Goyen.) pinxt.
26) Night. Nach A. van der Neer.
28—33) Ansichten der Umgegend vom Virginia Flusse. 6 Bll. Gest. von P. Sandby, Vivares und Austin. gr. qu. Fol.
Es ist mir unbekannt, wie viele Bll. davon Austin gestochen hat.
34) A Specimen of Sketching Landscapes, in a free and masterly Manner, with a Pen or Pencil; Exemplified in Thirty Etchings, done from Original Drawings of Lucatelli, after the Life, in and about Rome. Published — by — William Austin, in George-Street, Hanover Square, where Drawing and Etching are taught in the most expeditious Manner. 30 Bll. qu. 4.
35) Ansichten des Berges St. Michel in der Grafschaft Cornwall. Von Le Blanc erwähnt. Ob mehrere Bll.?
36) Landschaft. Nach Fr. Zuccarelli. gr. qu. Fol.
37) Er stach auch zu einer Folge von 8 Bll., den Park von Windsor vorstellend, nach Zeichnungen von Paul und Thomas Sandby. Zu dieser Folge stachen auch Mason, Vivares, Rooker und Canot (Nagler).

s. Heineken, Dict. — Catalogue Brandes. 1795. I. 7. — Füssli, Künstlerlexikon. — Fiorillo, Gesch. der zeichn. Künste. V. 597. — Ottley, Notices. — Le Blanc, Manuel.
Mittheilungen von G. W. Reid.

W. Schmidt.

Austin. Austin oder Austen, wird in den Katalogen Evans und Stenson ein englischer Kupferstecher genannt, von dem uns Näheres nicht bekannt ist, auch nicht, wie er mit dem Vorigen zusammenhängt.

1) Frances Basset, Tochter des Sir Franc. Basset. 4.
2) Anna Elisabeth, Gräfin von Chesterfield, Tochter des Lord Forester. Nach Backner. 4.
3) Margaretha Lady Hume Campbell, † 1839. Nach Chalon. 8.
4) Mary Fawkner, Gräfin von Oxford. Nach Hayter. 4.
5) Susan Georgiana, Baronin von Rivers. Nach Dems. 4.
6) Lady Joh. St. Maur Blanche Stanhope, Tochter des 4. Earl von Harrington. Nach Dems. 4.

W. Engelmann.

Austin. Paul Austin, geb. 1741 zu London, hat nach van der Neer u. A. mehrere Landschaften gestochen: so sagt der leichtsinnige Basan, (Dict. des Graveurs, 2. Aufl.) und Andere schreiben ihm nach. Offenbar ist hierunter William Austin (s. d.) gemeint.

W. Schmidt.

Austin. Robert Austin, englischer Formschneider zu Anfang des 18. Jahrh., gehört zu denjenigen Künstlern seines Faches, welche die moderne englische Holzschneidekunst anbahnen halfen. Er zeichnete theilweise mit der Abkürzung seines Namens Aust.

s. Füssli, Neue Zusätze. — Nagler, Monogr. I. No. 1386.

W. Schmidt.

Austin. Samuel Austin, englischer Landschaftsmaler im 19. Jahrh. Er hatte 1831 in der Ausstellung der Aquarellmaler zu London eine »Szene aus den Hochlanden« ausgestellt und 1832 ebendaselbst zwei Landschaften, die gerühmt wurden.

Nach ihm gestochen:

A View of Dordt from the Harbour. Gest. von William Miller. kl. qu. 8.

s. Kunstblatt. 1831. p. 366. 1832. p. 24.

W. Schmidt u. G. W. Reid.

Austria, s. **Juan** d'Austria.

Ausuris. Milectus oder Milettus de Ausuris, Goldschmid, im Dienste Karl's II. von Neapel mit einem Jahrgehalt von 18 Unzen, verfertigte 1305 mit den Goldschmiden Gottifredus und Wilhelm von Vezelay für den König das in Silber und Gold gefasste Haupt des hl. Januarius, im Schatze von S. Gennaro zu Neapel. Wie sehr man ihn schätzte, zeigte des Königs Gemalin Maria († 1323), die ihm im Testamente einige Legate aussetzte.

s. Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unterit. III. 25. IV. 121. 123. 124. 128. 129.

U.

Autelli. Giovanni Autelli oder Autello, genannt Monicca oder Monnicca, Musivarbeiter zu Florenz um 1620.

Jacopo Autelli, Sohn des Vorigen, blühte um 1649 als einer der vorzüglichsten Musivarbeiter in Edelsteinen. Der Großherzog von Toskana beschäftigte ihn. Gemeinschaftlich mit Anderen arbeitete Autelli von 1633 bis 1649 an einem reich ornamentirten Werke, das in runder Form in der Mitte einer achteckigen Tafel angebracht wurde. Die Hauptzeichnung rührte von Poccetti, der Fries rings herum von Ligozzi her. Andere Werke von derselben Meisterschaft — Reliefs oder vollständige Statuetten von edeln Steinen — befinden sich im Kabinet der Gemmen und Kameen, in S. Lorenzo und im Palaste Pitti zu Florenz.

Giulianelli, Memorie degli intagliatori moderni in pietre dure, camee e gioje dal secolo XV fino al secolo XVIII. Livorno 1753. p. 141. — Füssli, Künstlerlex. — Lanzi, Storia pitt. I. 329.

Jansen.

Autenrieth. Ludwig Friedrich Autenrieth, Kupferstecher, geb. zu Stuttgart 12. März 1773, besuchte die Karlsschule und lernte darin das Kupferstechen unter Joh. Gotth. Müller. Er arbeitete meistens für Buchhändler, namentlich Cotta, und gab sich nebenbei besonders gern mit landschaftlichen Zeichnungen und Aquarellen

ab. Lange Zeit versah er die Stelle als Zeichenlehrer an Stuttgarter Lehranstalten. A. war nur ein Künstler untergeordneten Ranges; er starb arm den 28. Sept. 1857 zu Stuttgart, das er nie auf längere Zeit verlassen hatte.

s. Wagner, Geschichte der Karlsschule. I. 476.
A. Wintterlin.

Von ihm gestochen:

1) Wilhelm, König von Würtemberg. Morf del. 8.
2) Stephanie, Großherzogin von Baden. Im Tübinger Morgenblatt 1807. p. 451.
3) Chr. Ad. Dann, Theolog, berühmter Kanzelredner, † 1837, ganze Fig., mit Spazierstöckchen. 8.
4) G. C. Pfeffel, Dichter, 1736—1809, Profil. Karpff del. 8.
5) Sibylle. Nach der Zeichnung von Hetsch.
6) Seine Kopien nach alten Kupferstichen und seine Bll. für Bücher (so Schiller's Theater, Stuttg. 1805. Taschenbuch für Damen, Stuttg. 1813 ff.) führen wir nicht eigens auf; dieselben sind äusserst mittelmäßig.

s. Meusel, Teutsches Künstlerlexikon. 1808. — Füssli, Neue Zusätze.
W. Schmidt.

Autereau, s. **Autreau.**

Auteroche. Alfred Eloi Auteroche, Maler, geb. zu Paris 1831, studirte unter Brascassat und L. Coignet und wandte sich der Thier- und Landschaftsmalerei zu. Bilder dieser Art von ihm seit 1859 in den Pariser Salons. Auf der Wiener Weltausstellung von 1873 befanden sich von ihm: Der Viehhändler und Thiere auf der Weide (Normandie), welches letztere Bild französisches Staatseigenthum ist.

s. Bellier, Dict. — Offizieller Kunstkatalog der Wiener Weltausstellung. 1873. p. 95.
W. Schmidt.

Auteuil. Pierre Auteuil, Abt von Saint-Denis, Goldarbeiter und Juwelier, s. **Petrus** Abbas.

Autguers. G. Autguers, Kupferstecher in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. zu Lyon. Heineken schreibt den Namen unrichtig Antguers, und Le Blanc lässt ihn eben so irrig in Italien arbeiten. Ich kenne von ihm folgende Bll., die etwas eintönig, aber nett und sauber gestochen sind, so dass ich ihn für einen Niederländer halten möchte.

1) Ein bischöfliches Wappen, daneben allegorische Figuren und dahinter ein Tempel, in dessen Giebelfelde man liest: INTEMERATIS FVLGET HONORIBVS. Bez. G. Autguers fecit 1623. qu. Fol. Thesenkupfer.
2) Hiob und Tobias. Titelbl. zu: Clypeus patientiae, A. R. P. F. Jacobo Coreno. Lugduni. 4.
   I. Mit 1624.
   II. Mit 1627.
3) Der Apollotempel auf der Saônebrücke zu Lyon, errichtet bei Gelegenheit des dortigen Einzug's Ludwig's XIII. und seiner Gemalin Anna von Oestreich, am 11. Dez. 1622. Unten rechts: G. Autguers scul. Fol. In: Les Arcs de Triomphe etc. faits au sujets de l'entrée du Roy Louis XIII et de la Royne dans sa ville de Lyon. 1622. A Lyon, chez Jean Jullieron. 1624. Fol. Hierzu gehören auch die folgenden Nrn.
4—5) Zwei Portiken, bei derselben Gelegenheit errichtet, der eine am Ausgange der Croisette, der andere am Eingang des Platzes Saint-Nizier. Beide Bll. sind unten rechts eben so bezeichnet, wie das vorhergehende. Fol.

E. Kolloff.

Authement. Authement, sagt Füssli (Neue Zusätze), ätzte nach Zeichnungen von Michelot und Bremond eine Karte der Meeresufer von Cadix und Gibraltar, die zu Marseille 1718 bei Bremond erschien. Authement hat auch noch andere dergleichen Karten (alle mittelmäßig) geätzt.

W. Schmidt.

Autissier. Louis Marie Autissier, Miniaturmaler, geb. zu Vannes in der Bretagne am 8. Febr. 1772. Bellier gibt ihm die Vornamen Jean François, die sein Vater hatte; so ist Autissier in der That auch in den Volkszählungslisten von Brüssel 1811—1816 eingetragen. Man vermutet, dass er diese Vornamen bei der Revolution annahm, als Louis und Marie nicht mehr zeitgemäß waren; schon 1801 erscheint er mit denselben. Gewiss ist aber, dass er wirklich Louis Marie hieß; das beweist sein Todtenakt so wie die Biographie, die ihm 1823 L. de Bast, welchem der Künstler selbst die Nachrichten über seine ersten Lebensjahre und den Beginn seiner Laufbahn gegeben hatte, in den Annalen des Genter Salons widmete. A. lernte das Zeichnen bei Vautrin, von dem de Bast bemerkt, er sei ein Maler des Königs Stanislaus von Polen gewesen, und machte solche Fortschritte, dass ihn, als er erst 12 Jahre alt war, sein Lehrer Unterricht ausserhalb des Hauses geben ließ. Mit 14 Jahren begann er allein nach der Natur zu studiren. Drei Jahre später wurde er Zeichenlehrer in Morlaix. Dann musste er Soldat werden; nach zwei Dienstjahren wurde er Schreiber des Kommandanten von Rennes. Ch. J. M. Alquier, Mitglied des Nationalkonvents sah damals eine Zeichnung von ihm und legte sie, überrascht von dem Talente des jungen Mannes, der Kommission des öffentlichen Unterrichtes vor, welche A. sogleich 1500 Francs bewilligte, eine für jene Zeit (1795) hohe Summe. Der Deputirte J. Fr. Boursault wirkte ihm einen Urlaub aus und nahm ihn nach Paris mit, wo A. die Bildnisse der Gattin und einiger Freunde seines Gönners verfertigte. Zwei landschaftliche Zeichnungen, die er der Kommission des öffentlichen Unterrichtes unterbreitete, wurden einer Jury zur Begutachtung überwiesen, auf deren Bericht hin dem Künstler eine Pension mit der Befugniss verliehen wurde, bei einem von ihm zu wählenden Maler der Akademie seine Studien fortzusetzen und sich dann auf Kosten der Republik nach Italien zu begeben. Die Um-

wälzungen in der Staatsverwaltung aber legten diesen Projekten Hindernisse in den Weg, und A. wandte sich in den letzten Jahren des 18. Jahrh. nach Brüssel. Hier beschäftigte er sich ausschliesslich mit Miniatur-Porträts und stellte derartige Werke zum ersten Mal im Pariser Salon von 1801 aus. A. erlangte bald darin große Geschicklichkeit und vielen Beifall. Einige Jahre später erstreckte sich sein Ruf bis Holland, wohin er berufen wurde, um die Bildnisse der vornehmsten Familien des Landes auszuführen; er malte den König Ludwig und mehrere Hofleute. A. verweilte ziemlich lange in Holland; doch war er 1810 wieder in Brüssel. Zwei Jahre darauf wurde er zum Mitgliede der Gesellschaft der Künste zu Gent ernannt und übergab bei dieser Gelegenheit ein hübsches Miniaturbild, die Eintracht und die Freundschaft. Im J. 1817 beauftragte ihn Wilhelm I., König der Niederlande, sein Porträt zu malen, von welchem der Künstler mehrere kleine Wiederholungen auf Befehl des Königs ausführte. Auch für den Brüsseler Hof wurde er beschäftigt. Im J. 1820 ging er nach Paris, wohin ihn in Folge seiner 1819 im Salon ausgestellten Arbeiten zahlreiche Aufträge riefen. Noch 1822 stellte er in Paris aus. Nach etwa 3 Jahren kehrte er nach Brüssel zurück, wo er am 4. Sept. 1830 starb.

Autissier stellte viel in Belgien aus; in Gent 1810, 1814, 1817, 1820, 1826, 1829, in Brüssel 1813, 1821, 1824, 1827 und 1830, in Antwerpen 1828. Mehrere seiner Werke sah man auch auf den Ausstellungen von Amsterdam. Im Salon zu Gent bemerkte man unter andern ein Porträt des Königs Ludwig XVIII.

Uebrigens malte Autissier nicht bloß Bildnisse, sondern auch Anderes in Miniatur: Hebe kredenzt den Nektar, Eine Bacchantin, Hl. Maria Magdalena, Hl. Jungfrau mit dem Jesuskinde sitzend, Alleg. Gruppe von 5 Figuren nach N. Poussin u. a. Der Künstler liebte es, Frauen in ihrer Nationaltracht darzustellen; man kennt von ihm eine Zirkassierin, Portugiesin, Brüsselerin, Genterin, Engländerin, Frisin etc. Sein Selbstbildniss, welches der 1805 verstorbene holländische Maler J. E. de Grave besass, wurde mit dessen Kunstsammlung verkauft.

s. Zählungslisten der Einwohnerschaft von Brüssel. 1811. 1816 etc., und die Zivilregister in dem städtischen Archiv daselbst.

s. Van der Willigen, Geschiedenis etc. I. 298. — Füssli, Künstlerlexikon II. und Neue Zusätze. — L. de Bast, Annales du Salon de Gand. 1820. p. 43. — Immerzeel, De Levens en Werken etc. — Balkema, Biogr. des peintres flam. et holl. — Dussieux, Les artistes français à l'étranger. 2. Ausg. p. 191. — Bellier, Dict.

A. Pinchart.

Nach ihm gestochen:

L. Fauche-Borel, Buchdrucker von Neufchâtel, bourbonischer Unterhändler, 1762—1829, Halbfig., das Bild Friedrich Wilhelm's III. in der Hand. Gest. von Perrot jr. Fol.

W. Engelmann.

Autobulos. Autobulos, Maler, Schüler einer sonst unbekannten Malerin Olympias. Plinius 35, 148.

Brunn.

Autreau. Jacques Autreau oder Autereau (nicht Antreau), Porträtmaler und dramatischer Dichter, geb. zu Paris 1657. Er muss von sehr unliebenswürdigem Charakter gewesen sein, wenn man seinem Ruf und seinen Feinden Glauben schenken darf. Voltaire nennt ihn »homme assez franc, d'ailleurs mauvais peintre et mauvais poëte.« Eines seiner bekanntesten Bilder stellte Fontenelle, Houdart de la Motte und Danchet vor, wie sie über eine literarische Frage diskutiren. Es wurde von M. de la Faye erworben, ist aber später verschollen. Das Museum von Versailles besitzt das Selbstporträt des Künstlers; der Kopf ist mit einer violetten Mütze bedeckt und der Körper in einen blauen Mantel gehüllt. Balechou (s. Stiche No. 8) stach nach ihm oder seinem Sohne Louis das Bildniss des Benediktiners Jacques Gabriel Grillot, das in der Anordnung etwas an Rigaud erinnert. Von Autreau wird die (unglaubliche) Geschichte erzählt, er habe einmal hinter einem Bildrahmen das Original statt des Porträts den Kritikern vorgezeigt, welche trotzdem wenig Aehnlichkeit finden konnten. Im Alter von 60 Jahren fing er an für das Theater zu schreiben. Seine Hauptstücke sind Le Port à l'Anglais, La fille inquiète, Panurge à marier, La magie de l'amour, welche mit geringem Erfolge im Théatre italien und im Théatre français aufgeführt wurden. Auch eine Oper, Platée, schrieb er, wozu Rousseau die Musik verfertigte. Weder seine Schriften noch seine Malereien konnten ihn vor dem Elend im Alter bewahren. 1738 malte er zu einem Bilde des Kardinals Fleury von Rigaud sich selber als Diogenes die Laterne in der Hand und auf jenes deutend, mit der Unterschrift: Quem quaero hominem inveni. Diese witzige Schmeichelei brachte ihm eine Stelle im Spitale der Unheilbaren ein, wo er ruhig am 16. Okt. 1745, 88 Jahre alt, sein Leben beschloss.

s. Mémoires de Trévoux. 1756. p. 1171. — Pesselier in den Oeuvres dramatiques d'Autereau. Paris 1749. 12. — Füssli, Künstlerlexikon. — Jal, Dict. critique. — Bellier, Dict. — Fiorillo, Gesch. der zeichn. Künste. III. 401.

J. J. Guiffrey.

Nach ihm gestochen:

1) Der Kardinal Fleury, auf dessen Brustbild Diogenes, der seine Laterne hält, deutet (s. oben.) Gest. von H. S. Thomassin gr. Fol. Das Porträt des Kardinals ist nach Rigaud und das Uebrige nach Autreau
2) —— Dass. Gest. von J. Houbraken. Fol
3) —— Dass. Gabriel Bodenehr sc. et exc. Aug. Vind. Schwarzk. Fol.

4) Der Kardinal Fleury, auf dessen Brustbild Diogenes, der seine Laterne hält, deutet. Gest. von C. Le Roy.
5) —— Dass. Gest. von S. Pinssio.
6) —— Dass. Gest. von Thévenard.
7) —— Dass. Gest. von einem Anonymen. gr. 4.
8) Jacobus Gabriel Grillot Abbas Pontigniaci, sitzend, bis über die Knie sichtbar. Autreau Pinxit. J. Balechou Sculpsit. Fol. Da dieses Bl. blos die Bezeichnung Autreau ohne einen Vornamen führt, so ist ungewiss, ob Jacques oder sein Sohn Louis darunter verstanden werden müssen, wahrscheinlicher ist wol Louis.
9) Le beau Berger, Halbfig., auf dem Dudelsacke spielend. Gest. von Thérèse Rousselet. gr. 4. Heineken vermengt die Stiche von Jacques und Louis Autreau; vielleicht ist auch dieses Bl. nach Louis. Füssli (Künstlerlexikon), erwähnt unter Rousselet, dass sie ein Bl., Le beau Berger, gestochen habe, ohne einen anderen Namen als den ihrigen beizufügen.

s. Heineken, Dict. und Manuskr. — Bellier, Dict.

W. Schmidt.

Louis Autreau, Bildniss-und Genremaler, Sohn des Vorigen, geb. zu Paris um 1692, † daselbst den 25. Aug. 1760, wurde am 24. Febr. 1741 Mitglied der Akademie in Folge seiner Porträts des Bildhauers René Fremin und des Malers Favannes. Das erstere, welches sich auf der Akademie zu Paris befindet, ist das einzige Werk, das wir von Louis A. kennen. Er stellte im Pariser Salon in den Jahren 1738, 39, 40, 43, 45, 47, 48, 50, 55, 59 verschiedene Bildnisse aus.

s. Füssli, Künstlerlexikon. — Jal, Dict. critique. — Bellier, Dict.

J. J. Guiffrey.

Nach ihm gestochen:

1) N. A. Chupin, Schatzmeister, halbe Fig. P. Aveline sculp. 1737. Fol.

Der Name des Dargestellten ist auf dem Bl. selbst nicht angegeben; wahrscheinlich ist dies das Porträt eines Unbekannten, das Heineken von Aveline nach Jacques Autreau gestochen sein lässt.

2) Bildniss des Abbé J. G. Grillot. Gest. von J. Baléchou. Fol. s. Jacques Autreau, Stiche No. 8.
3) Le beau Berger, Halbfig., auf dem Dudelsack spielend. Gest. von Thérèse Rousselet. gr. 4. s. bei Jacques Autreau, Stiche No. 9.
4) Le Jeu de la main chaude. L. Autreau inv. Gest. von P. Dupin. qu. Fol.

s. Heineken, Dict.

W. Schmidt.

Autri. Giovanni Autri, deutscher Ingenieur und Holzschnitzer, führte im J. 1602 das Holzwerk der Decke der Kirche Madonna del Soccorso zu Rovigo in achteckiger Form, ferner den großen und prächtigen Holzschrank für die Sakristei aus. Der Name Autri ist übrigens wol eine Verstümmelung.

s. Bartoli, Le Pitture etc. della città di Rovigo. 1793. pp. 91. 266.

Alex. Pinchart.

Autrique. Jean Baptiste Joseph Autrique, untergeordneter Maler, geb. zu Brügge den 28. Nov. 1777, machte seine Studien zu Paris unter seinem Landsmanne Suvée. Im J. 1811 wurde er als Zeichenlehrer an die Akademie von Ypern berufen, deren erster Professor er wurde. F. Böhm, A. de Bruck, Roffiaen u. A. waren hier seine Schüler. Drei Bilder von ihm erschienen auf dem Brüsseler Salon von 1837; sie stellten Ansichten französischer Gegenden, aus der Brie, Dauphiné etc., dar. Zu Ypern, wo er den 21. Jan. 1853 starb, hat er einige Bildnisse gemalt.

Edouard Autrique, Sohn des Vorigen, ist nicht zu Brügge geb, wie der Katalog des Genter Salons von 1823 angibt. Vergeblich sind die Geburtsregister dieser Stadt darauf hin durchgesehen worden. Jedoch ist gewiss, dass er 1799 oder 1800 zur Welt gekommen. Sein Vater lehrte ihn die Anfangsgründe, dann wurde er Schüler von Kinson. Er stellte 1823 im Salon von Gent vier Porträts aus und sandte 1827 von Paris, seinem damaligen Wohnort, auf den Brüsseler Salon zwei Genrebilder. Gabet (1834) nennt von A. religiöse Gemälde und eines, dessen Gegenstand der griechischen Geschichte entnommen ist, und gibt an, sie seien zu Paris in der Galerie Lebrun ausgestellt gewesen. Er fügt hinzu, der Künstler habe zu Vaugirard bei Paris gewohnt, und gibt ihm den Titel eines Malers des Herzogs von Glocester.

s. De Bast, Annales du Salon de Gand de 1823. p. 184. — Gabet, Dict.

Mittheilungen von Alph. van den Peereboom und Diegerick.

Alex. Pinchart.

Auvera. Jakob von der Auvera, so nennt Becker einen Künstler vom Anfang des 18. Jahrh., der zu Würzburg als Hofbildhauer lebte. Er lieferte nach Becker eine Anzahl sehr manierirter Heiligenfiguren für die Fronte der Neumünsterkirche zu Würzburg u. a. m.

Lukas († 1766) und Johann Wolfgang (nach Becker † 1755; Meusel, Teutsches Künstlerlexikon. II. 505, lässt ihn dagegen 1771 sterben), folgten ihrem Vater als Hofbildhauer. Ihre Arbeiten, sagt Becker, können auf besondern Kunstwerth keinen Anspruch machen. Der Letztere ist offenbar Jäck's Johann Georg Wolfgang von Auwera, den er in Rom zum Künstler gebildet sein lässt. Er habe viele Arbeiten in Marmor für die Domstifte Mainz, Würzburg und Bamberg geliefert, und zwar namentlich die Grabmäler für den Kurfürsten Lothar Franz und den Fürstbischof Friedrich Karl von Schönborn, welche sich in der Domkirche zu Bamberg befinden. Jäck macht ihn zu einem Italiener von Geburt, ist aber offenbar durch den fremdartigen Klang des Namens getäuscht worden. Die Familie möchte niederländischer Abkunft gewesen sein, und ihr Name etwa van der Auwera gelautet haben.

Jäck erwähnt noch eines Franz Auwera, geb. zu Aub im Würzburgischen, sagt aber nicht, ob er mit den Vorigen verwandt gewesen sei. Dieser lernte zu Bamberg beim Bildhauer Kamm fn der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. und kam dann zu Roman Anton Boos nach München in die Lehre. Er starb zu München im Spitale, wie der Bildhauer Hoffmann im J. 1816 Jäck versicherte.

s. Jäck, Pantheon. Leben und Werke der Künstler Bamberg's. 1821. I. 11. 12. — C. Becker im Deutschen Kunstblatt. 1851. p. 415.

W. Schmidt.

Auvigny. Charles d'Auvigny, französischer Maler, arbeitete gegen Ende des 18. und den Anfang des 19. Jahrh. in Warschau und † daselbst den 4. Febr. 1830 im Alter von 70 Jahren. Er war hauptsächlich Miniaturmaler. Sein Vater war wahrscheinlich der vom Fürsten Adam Czartoryski berufene Tanzmeister d'Auvigny. Auf der ersten Kunstausstellung in Warschau (1819) befand sich von A. ein Originalölgemälde: Der erste Seefahrer, nach Gessner's Idylle. Auf der Ausstellung vom J. 1821 sah man unter Andern ein Miniaturgemälde von ihm: Amor und Psyche. Irrthümlich hat man ihn auch Dauvigny genannt.

s. Rastawiecki, Polnisches Künstlerlexikon. — Füssli, Neue Zusätze.

Lepkowski.

Auvray. Pierre-Laurent Auvray, mittelmäßiger Kupferstecher und Radirer, geb. zu Paris 1736, Schüler von Cars, arbeitete in seiner Vaterstadt und in Basel.

1) Jean-Louis Baron von Erlach, Generallieutenant, Brustb., 3/4 rechts. Oval. 12.
2) Jean-Louis Laruette, Schauspieler, als Flurschütz in der komischen Oper: Les Chasseurs et la Laitière. Ganze Figur. Nach Ch. Monet. Fol.
   I. Vor aller Schrift.
3) Pierre-Louis Dubus de Preville, Schauspieler, in der Rolle des Loranges, in den Vendanges de Suresne. Ganze Figur, stehend. Nach Dems. Fol.
   I. Vor aller Schrift.
4) Ulysse de Salis, Oberst. Brustb., 3/4 links. Oval. 12.
5) Nik. von Tscharner, Berner General. Brustb., 3/4 rechts. 12.
6) Joh. Rud. Werdmüller, kaiserlicher Generallieutenant. Brustb., 3/4 links. 12.
7) Ein Ungenannter, der an einem Tische sitzt und schreibt. Nach J. Juncker. Gest. zu Basel 1767. Fol.
8) Allegorie auf die Heirat Ludwig's XVI. Nach Beauvais.
9—10) Les Jets d'eau und Les Pétards. Seitenstücke nach H. Fragonard. qu. Fol.
11—12) La Marchande d'herbes und La Marchande de marrons. Seitenstücke nach J. Bertaux. qu. Fol.
13—17) Platten für folgende Werke:
   13) Figures de l'Histoire de la république romaine. Nach S. D. Mirys. Paris, an VIII. 4.
   14) Voyage pittoresque de la France. Paris 1787. Fol.
   15) Histoire physique, morale et politique de la Russie moderne. Von Leclerc. Versailles et Paris 1783—1785. 3 Bde. in 4. und Atlas. Fol.
   16) Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile. Vom Abbé de Saint-Non. Paris 1781—1786. 4 Bde. Fol.
   17) Tableaux de la Suisse. Paris 1780—1786. 4 Bde. Fol.

s. Heineken, Dict. — Le Blanc, Manuel. — Defer, Catalogue général.

E. Kolloff.

Auvray. Philipp Peter Joseph Auvray, genannt Noël, Maler, geb. zu Dresden 1778, † daselbst 1815, wird 1793 als Schüler der Dresdner Kunstakademie und 1794 als Schüler Casanova's aufgeführt. Zufolge Füssli (Neue Zusätze) lernte er nach des Letzteren Tode (10. Dez. 1795) bei Schenau. Füssli sagt weiter: »Man sah von ihm auf den Dresdner Ausstellungen bis 1807 mehrere Kopien nach historischen Gemälden der Dresdener Galerie und nach Schenau, sodann aber auch Bildnisse nach dem Leben in Miniatur und Oel«.

Mittheilungen von C. Clauss.

W. Schmidt.

Auvray. Hippolyte Alexandre Auvray, untergeordneter Maler und Zeichner, ältester Bruder von Louis und Félix Auvray, geb. zu Cambrai 15. März 1798, † zu Valenciennes 2. Juni 1860. Er lernte bei Momal, Maler in Valenciennes, und soll mehrere religiöse Bilder für Kirchen der Umgebung von Cambrai gemalt haben; hauptsächlich aber war er Dekorationsmaler.

Von ihm lithographirt:

Der große Platz von Valenciennes im Moment des Einsturzes des Beffroi, 1843. qu. Fol.

s. Civilregister zu Valenciennes. — Potier, Livret histor. du Musée de Valenciennes. 1841. p. 146. — Catalogue du Musée de la Ville de Valenciennes. 1861. p. 63.

Alex. Pinchart.

Joseph Félix Henri Auvray, Bruder des Vorigen, Maler, geb. zu Cambrai den 31. März 1800, kam mit seinen Eltern noch als kleines Kind nach Valenciennes und zeigte schon früh bedeutende Anlagen zum Zeichnen. Seine ersten Lehrer waren Momal und Léonce de Fieuzal. Nach glänzenden Fortschritten auf der Akademie von Valenciennes bewilligte ihm der Magistrat 1820 ein Stipendium, damit er in Paris seine Studien vollenden könne. Hier kam er in das Atelier von Gros. Im Salon 1824 debutirte er unter dem Namen Félix mit der Eifersucht der Oenone und unter seinem Familiennamen mit dem hl. Ludwig als Gefangenem. Bald darauf ging A. nach Rom, wo er mehrere Jahre verweilte. 1826 hielt er sich in Florenz auf, ging aber im folgenden Jahre nach Rom zurück. Daselbst entstanden einige seiner besten Werke, so das Gastmal des Damokles, welches das Datum 1827 trägt.

Im Salon desselben Jahres brachte der Künstler: Hl. Paulus in Athen, Aufopferung von Gautier de Chatillon (jetzt im Museum von Cambrai), und Spartanischer Flüchtling von den Thermopylen (Gruppe von sechs Figuren), jetzt im Museum von Valenciennes. Dem letzteren gehören auch andere Gemälde des Künstlers, darunter die Erhebung Pipin's des Kurzen auf den Thron, Der Tod Meleager's u. s. w. Vom J. 1831 datirt Der letzte Tag von Pompeji.

A. starb an der Lungenschwindsucht, die sich schon während seines Aufenthaltes in Italien bemerkbar gemacht, den 11. Sept. 1833 in seiner Vaterstadt (und nicht in Paris, wie mehrere Biographen angeben). Er war Mitglied des Instituts, Offizier der Ehrenlegion und Ritter des Ordens vom hl. Michael.

s. Potier, Livret histor. des peintures, sculptures etc. du Musée de Valenciennes. 1841. p. 10. — Nouvelle Biographie générale. — La Rousse, Dict. universel. 1866. — Bellier, Dict.

Alex. Pinchart.

Louis Auvray, Bruder des Vorigen, Bildhauer, geb. zu Valenciennes 7. April 1810. Nachdem er der Reihe nach zwischen 1823—1828 alle Preise an der Akademie jener Stadt davongetragen und bei L. de Fieuzal gelernt hatte, liess ihn der Stadtrath auf seine Kosten nach Paris gehen. Er trat daselbst in das Atelier von David d'Angers 1830 ein.

Auvray's Werke sind sehr zahlreich. Im Museum von Valenciennes befindet sich von ihm eine Gipsstatue der Euterpe und die Büste von Froissart, die seine ersten Versuche sind und von 1833 und 34 datiren; aus dem letzteren Jahr stammt auch die Büste von Victor Ducange, welche das Foyer des Theaters de la Gaieté zu Paris schmückt. In den Pariser Salon von 1835 sandte A. die Büste Saly's, Bildhauers von Ludwig XV., der ein Landsmann des Künstlers war; dieselbe führte er später für das Museum von Valenciennes in Gips aus. Dieses besitzt auch noch andere Werke von ihm: die Büsten des Bildhauers Milhomme, des Malers Watteau und des Musikers J. Fr. Lesueur, ferner ein Relief, Theseus bändigt den Minotaurus. In Valenciennes sieht man noch in der Kirche St. Nicolas die Steinstatue der hl. Caecilie (1845) und in der Kirche St Géry einen Christus in Marmor (1867). 1837 verfertigte er daselbst das kleine Giebelfeld des Schauspielsaales und die 17 Karyatiden und die 19 Maskenköpfe an der Fassade des Stadthauses. Auch die allegorische Gruppe der Vereinigung des Handels und der Industrie, die sich über dem Brunnen des Marktplatzes befindet, rührt von ihm her.

Auvray hat nebst so vielen Andern an der Ausschmückung des neuen Louvre zu Paris mitgearbeitet (Genius der Astronomie, und die 1859 beendigten Statuen der Ceres und der aus dem Bad steigenden Venus). In der Galerie der Zeichnungen im Louvre befindet sich die Büste Watteau's (1859) und in der Galerie Napoleon's III. die Sauvageot's (1865), beide von Marmor. Ausserdem sind von ihm im Museum von Versailles drei andere Büsten in Marmor, nämlich Froissart, J. Fr. Lesueur und Saly (aus den J. 1843, 1885 und 1867).

Eine der Statuen an der 1871 zerstörten Fassade des Pariser Stadthauses, die von Jacques de la Vacquerie, wurde von A. 1863 verfertigt. Zwei andere Werke, die Marmorbüsten einer Bacchantin (1863) und einer jungen blumenbekränzten Frau (1865), hatten einige Monate vorher beim Brande des Schlosses Saint-Cloud dasselbe Schicksal.

Für die Taubstummenanstalt zu Paris hat der Künstler die Büsten der Abbé's Sicard und de l'Epée ausgeführt, (Salon von 1852 und 1853), sowie das dem Letzteren im Hofe errichtete Denkmal.

Ausserdem verfertigte A. das Denkmal Watteau's zu Nogent-sur-Marne (1865 enthüllt), das Denkmal des Abbé Sicard zu Fausseret in der Haute-Garonne (1841), eine Gipsstatuette des Marschalls Fabert im Museum von Metz. Alle seine Werke aufzuführen ist nicht möglich; wir nennen nur noch die Standbilder von Froissart (1839) und Heinrich IV. (1840). Wie man sieht, hat A. eine beträchtliche Anzahl Büsten geliefert, und das ist überhaupt die Gattung, in der er sich auszeichnet.

Ferner lieferte der Künstler noch verschiedene Bronzemedaillen. Auch hat er sich mit der Lithographie befasst und für den Holzschnitt eine Menge von Darstellungen gezeichnet.

Louis Auvray ist zugleich als Schriftsteller bekannt; er ist Herausgeber der von ihm 1860 gegründeten Revue artistique et littéraire, die jährlich zwei Bände ausmacht. Er hat veröffentlicht: 1840, *Allocution maçonnique*, 18. — 1849, *Délassements poétiques d'un artiste*, 8. — 1858, *Les Corsaires des grands prix et envois de Rome*, 18. Als man Napoleon I. ein Grabdenkmal errichten wollte, stellte A. im Salon von 1852 ein Projekt aus, das von Huguenet gestochen wurde, mit einem von Fauvez verfassten Texte. Er hat seit 1834—68 die Kritiken einer großen Zahl von Pariser Ausstellungen geliefert und an der Revue des Beaux-Arts, an der Europe artiste, an der Ecole du Peuple, am Echo de la Frontière, am Courrier du Nord, am Impartial du Nord u. A. mitgearbeitet.

s. (A. Dinoux), Les Hommes et les Choses du Nord de la France et du Midi de la Belgique. p. 309. — Potier, Livret historique des peintures, sculptures etc. du Musée de Valenciennes. p. 108. — La Rousse, Dict. universel. — Vapereau, Dict. universel des Contemporains. 1870. — Bellier, Dict.

Alex. Pinchart.

Auwera. Egide van der Auwera, Architekt, geb. zu Niel in der Provinz Antwerpen. Nachdem er drei Jahre hindurch die Arbeiten

für die Verwaltung der Brüsseler Armenhäuser und die Ausführung der großen gedeckten Passage, genannt les Galeries de St. Hubert, nach den Plänen des Architekten Cluysenaar geleitet hatte, wurde er den 4. Jan. 1850 zum Baumeister von St. Josse-ten-Noode, der größten Vorstadt von Brüssel, ernannt. Er war in diesem Amte gegen 14 Jahre lang thätig, und man verdankt ihm die Umgestaltung dieser Vorstadt. Er starb zu Saint-Josse-ten-Noode am 26. April 1870.

s. A. Wauters, Histoire des Environs de Bruxelles. III. 36.

Alex. Pinchart.

Auwera, s. **Auvera.**

Auxentios. Auxentios, Architekt, nach einer ihn preisenden metrischen Inschrift aus der späteren römischen Kaiserzeit der Erbauer einer Wasserleitung bei Adana in Kilikien: Corp. inscr. gr. No. 4440; Langlois, Inscript. de la Cilicie. No. 38.

Brunn.

Auzou. Pauline Auzou, geb. Desmarquêts, Malerin, geb. zu Paris 24. März 1775, lernte bei Regnault; sie verheiratete sich 1794 oder 95. Im J. 1793 stellte sie zuerst im Salon des Louvre aus; sie hatte einen Studienkopf und eine Bacchantin eingeschickt. Bis 1817 ließ sie keine Ausstellung vorübergehen, ohne durch ein Genrebild und ein Porträt, fast immer sogar durch mehrere Werke, vertreten zu sein.

Der größere Theil ihrer ersten Arbeiten ist der griechischen Geschichte entnommen, die dazumal an der Tagesordnung war. Sie versuchte es auch mehrmals mit dem historischen Genre, so 1810 mit der Ankunft Maria Luisen's in Compiègne und 1812 mit dem Gegenstück dazu, Abschied Maria Luisen's von ihrer Familie, welche beide sich in den Galerien zu Versailles befinden. Zum historischen Genre gehören auch ihre Agnes de Méranie (1808) und Diana von Frankreich und Montmorency (1814), die Landon sehr günstig beurtheilt.

Mehrere ihrer besten Werke befanden sich in den Sammlungen des Königs Ludwig XVIII. und der Herzogin von Berry; auch der Staat und die Gesellschaft der Kunstfreunde haben einige derselben erworben. Von Bildnissen malte Frau Auzou die des berühmten Volney, ihres Lehrers Regnault, des älteren Picard etc., welche aus den J. 1795, 1800 und 1806 stammen. Hauptsächlich aber zeigte sich ihr Geschick in den weiblichen Porträts, deren sie eine große Anzahl gemalt hat. Gegen 20 Jahre lang hielt sie ein Atelier für junge Leute. Sie starb zu Paris 15. Mai 1835.

s. Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 bis 1800, ferner die Kataloge der Salons seitdem. — Landon, Nouvelles des Arts. IV. 131. — Ders., Salon 1808. p. 97. 1810. pp. 73. 81. 1812. I. 12. — Füssli, Neue Zusätze. — Gabet, Dict. — Bellier, Dict.

Alex. Pinchart.

Nach ihr gestochen:

1) Umrissstiche nach verschiedenen ihrer Gemälde in Landon, Salons.
2) Der Kupferstecher J. J. Avril d. Ä., Brustbild. Gest. von J. J. Avril d. J. 1810. Fol.

W. Schmidt.

Avando. Vittorio Avando, moderner italienischer Künstler, radirte:

Campagna romana. In der Zeitschrift L'arte in Italia. II. Jahrgang. 1870.

W. Engelmann.

Avanzi. Jacopo Avanzi (Avanzo, Davanzi, Davanzo), Maler in der zweiten Hälfte des 14. Jahrh., in Padua und Verona thätig. Ueber sein Verhältniss zu Altichiero, mit dem er gemeinschaftlich die giotteske Richtung an diesen Orten vertritt, über die ihm früher zugeschriebenen Malereien im Santo zu Padua (Kapelle S. Felice), wie über die viel verhandelte Frage, ob er als Urheber der Fresken in der Kapelle S. Giorgio zu Padua (1872 restaurirt) zu betrachten sei, s. den Art. Altichiero. Wahrscheinlich ist, nach den dort angeführten Gründen, dass A. an diesen Fresken nur als Gehilfe des Altichiero betheiligt gewesen, nicht minder wahrscheinlich, dass von ihm, als dem Geringeren, die Fresken der ehemaligen Kirche S. Michele zu Padua herrühren, die in dem allgemeinen Schulcharakter und in der Art der technischen Behandlung mit den Malereien in S. Giorgio übereinstimmen, aber in der Komposition weit unter ihnen stehen (die Inschrift, die diese Annahme zu bestätigen scheint, und die Gegenstände der Darstellung s. in jenem Art.). — Bezüglich der nur noch in Bruchstücken erhaltenen Fresken in der Halle der Kaiser (der jetzigen Bibliothek) zu Padua, welche die Gefangennahme Jugurtha's und den Triumph des Marius darstellen, widersprechen sich die vom Anonymus des Morelli (p. 30) zitirten Angaben Campagnola's und Rizzo's; nach jenem sollen die Fresken von »Jacomo Davanzo«, nach diesem, der hierin mit Mich. Savonarola (s. die Lit.) übereinstimmt, von Altichiero und Ottaviano von Brescia herrühren. Der fragmentarische Zustand der Fresken lässt eine Entscheidung in dieser Frage nicht zu.

Mit Jacopo degli Avanzii von Bologna, mit dem A., auf Grund der Vasari'schen Angaben, bis in die neueste Zeit für identisch galt, hat er nichts als den Namen gemein. Die Arbeiten des Bologneser Malers sind vom Stil der Schule von Padua und Verona durchaus verschieden und stehen an künstlerischem Werth gegen die Werke dieser Schule sehr weit zurück (s. den folgenden Art.).

Was den Geburtsort Avanzi's betrifft, so lauten die Nachrichten verschieden. Mich. Savonarola, der 100 Jahre vor Vasari schrieb, bezeichnet ihn als Bolognesen, während ihn Campagnola beim Anonymus des Morelli als Paduaner anführt, der Anonymus selbst ist über die Herkunft desselben ungewiss und gibt an, dass seine Heimat

Padua oder Verona, oder, wie einige wollten, Bologna gewesen sei. Nach der Inschrift in S. Michele, wenn sie sich auf A. bezieht, wäre er in Verona geboren. Aller Wahrscheinlichkeit nach beruhen sämmtliche Nachrichten, die A. zum Bolognesen machen, lediglich auf der Verwechslung seines Namens mit dem jenes Bologneser Jacopo, die um so eher möglich erscheint, da der Name Avanzi damals in diesen Gegenden ziemlich verbreitet war.

Monographie: Ernst Förster, Die St. Georgskapelle zu Padua. Mit Tafeln. Berlin 1841. — Dasselbe in's Italienische übersetzt, mit Anmerkungen von Selvatico. Padova 1846.

s. Mich. Savonarola, Commentariolus de laudibus Patavii anno 1440 compositus etc. lib. I. in: Muratori, Rerum Ital. Scriptores. XXIV. 1170. — Vasari, ed. Le Monnier, III. 40. VI. 86. 90. 91. 110. 113. — Morelli, Notizia etc. da un Anonimo. pp. 5. 6. 30. — Lanzi, Storia Pittorica etc. V. 16. — E. Förster im Kunstblatt, Stuttgart 1838. No. 3. 1841. No. 38. 1847. No. 9. — Gonzati, La Basilica di S. Antonio di Padova. Padova 1852. Beschreibung der Malereien in S. Giorgio. I. 273—284. — Crowe und Cavalcaselle, Gesch. der ital. Malerei (Deutsche Ausg.) II. 395. 400—407. — Schnaase, Gesch. der bild. Künste. VII. 520—524. — Zeitschrift für bild. Kunst. VIII. Beibl. pp. 347. 349. — s. ausserdem die Lit. zu Altichiero.

Abbildungen aus der Kapelle S. Giorgio in der Monographie von E. Förster (s. oben); und in Gonzati (s. oben) I. Von E. Kaiser sind die Fresken 1872 für die Arundel Society kopirt worden.

H. Lücke.

Avanzi. Jacopo degli Avanzii, Maler zu Bologna in der zweiten Hälfte des 14. Jahrh., von untergeordnetem Rang, wie die gesammte bolognesische Schule dieser Epoche, auf welche Giotto nur durch die Vermittlung geringer Nachahmer, wie der Maler von Ravenna und Pomposa, einen schwachen Einfluss hatte. In der Galerie Colonna zu Rom eine Kreuzigung, mit dünnen, steifen und leblosen Gestalten, von geringer Technik, bezeichnet: »Jacobus de Aväciis de Bononia f.« Von gleicher Art: drei Tafelbilder in der Akademie zu Bologna (Nr. 159. 160. 161), sowie eine Anzahl Fresken in Mezzarata (S. Maria della media ratta in Bologna), die letzteren mit der Inschrift: Jacobus fecit. — Der irrthümlichen Identifizirung dieses Malers mit dem Paduaner Jacopo Avanzi ist im vorigen Artikel gedacht. Beide sind wieder (von Malvasia bis auf Lanzi) mit einem dritten Jacopo verwechselt worden, dem »Jacobus Pauli«, einem bolognesischen Maler aus dem Anfang des 15. Jahrh., von noch geringerer Bedeutung als J. A. von Bologna. Dass Jacobus Pauli zur Familie der Avanzi gehörte (bei Gualandi, Guida di Bologna, p. 5: »J. P. cioè Jacopo di Paolo Avanzi«), ist nicht bezeugt, ebensowenig, dass der bolognesische Trecentist Simone de' Crocifissi ein Avanzi gewesen, als welcher er in den Bologneser Guiden des 18. Jahrh. aufgeführt wird.

s. Vasari, ed. Le Monnier. III. 40. IV. 90 etc. — Malvasia, Felsina pittrice. I. 17 ff. — Lanzi, Storia Pittorica. V. 16. — E. Förster, Kunstblatt. Stuttgart. 1841. No. 38. 1847. No. 9. — Gualandi, Guida della città di Bologna. Bologna. 1865. pp. 5. 17. 77. — Crowe und Cavalcaselle, Gesch. der ital. Malerei (Deutsche Ausg.). II. 376—379. — Schnaase, Gesch. der bild. Künste. VII. 507.

H. Lücke.

Avanzi. Niccolò Avanzi, Steinschneider, geb. zu Verona, war zu Rom noch am Beginn des 16. Jahrh. thätig. Einen besonderen Ruhm hat er als Lehrer des Matteo del Nassaro. Vasari erzählt, dass Werke Avanzi's von verschiedenen Fürsten erworben worden, und dass sich zu seiner Zeit mehrere Personen erinnerten, eine der vorzüglichsten Arbeiten des Künstlers gesehen zu haben: eine drei Zoll breite, in Lapis-Lazuli geschnittene, figurenreiche Darstellung der Geburt Christi, die in den Besitz der Herzogin von Urbino, Isabella Gonzaga, gelangte.

s. Vasari, Ed. Le Monnier. IX. 243. — Giulianelli, Memorie degli intagliatori moderni in pietre dure etc. Livorno 1753. p. 34. — Bernasconi, Studj sopra la storia della pittura italiana. 1864. p. 317.

Alex. Pinchart.

Avanzi. Agostino Avanzi oder Avanzo, Maler zu Brescia in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. Er bemalte mit Fresken in Gemeinschaft mit seinem Landsmann Camillo Rama die Wände der St. Thomaskapelle von S. Domenico; dieselben stellten Vorfälle aus dem Leben der hl. Katharina von Siena dar. Der Maler Francesco Paglia, der eine Beschreibung der Kunstwerke von Brescia verfasste, von der nur einige Bogen zu Anfang des vorigen Jahrh. gedruckt wurden, gibt an, dass Avanzi zu den Fresken des Barbello im Oratorium San Rocco das Architektonische gemalt habe; Andere dagegen halten es für das Werk seines Zeitgenossen Ottavio Viviani.

s. Chizzola, Le Pitture e Sculture di Brescia. 1760. pp. 44. 87. — Brognoli, Nuova Guida per la città di Brescia. 1826. p. 126. — Sala, Pitture etc. di Brescia. 1834. p. 82.

Alex. Pinchart.

Avanzi. Giuseppe Avanzi, Maler, geb. den 30. Aug. 1645 zu Ferrara. Körperlich stark und gewandt und von Natur heißblütig, wandte er sich zuerst der Fechtkunst zu, worin ihn seit 1661 der Maler Francesco Costanzo Cattaneo unterwies. Aber das Atelier des Meisters regte sein Talent zur Malerei an, und er wurde der Lieblingsschüler Cattaneo's. Als dieser 1665 starb, hinterliess er dem Avanzi seine schöne Sammlung von Stichen und Handzeichnungen. Avanzi bildete sich nun auf eigene Hand und nahm die Schöpfungen Correggio's, Tizian's, der Carracci, Bononi's und Guercino's zu Vorbildern; zwei Werke dieser letzteren kopirte er für die

Kirche S. Tommaso Maria. Noch jung, entwarf Avanzi selbständige Bilder zu Mirandola in der Kirche S. Francesco. Unter dem Portikus derselben stellte er a fresco die Vision dar, wie Papst Innocenz III. den hl. Francesco als Stütze des Vatikanes erblickt. In der Nacht des 7. Juli 1798 ist dieses Werk übertüncht worden. Aber im Innern der Kirche blieb das Altarbild Avanzi's, die Enthauptung des Apostels Paulus, erhalten. Was seine Zeit für großartig und kraftvoll hielt, das kommt wol auch in Avanzi's Kompositionen zum Vorschein; seine Phantasie war sehr reich und lebhaft und seine Hand überaus gewandt, so dass die Anzahl seiner Leistungen in Erstaunen versetzt. Beim Zeichnen hielt er sich nicht lange auf; er malte gewöhnlich alla prima. So konnte von vornherein von besonderer Korrektheit wenig zu erwarten sein; aber selbst seine Farbe, wenn sie vielleicht für den ersten Moment Reiz besaß, hatte nicht Dauer und Bestand. Nur Bilder, die er selber ein oder mehrere Male wieder aufgefrischt hat, machten auch später einen erfreulichen Eindruck. Allein sein unleugbares Talent erwarb ihm Ansehen, und alle Leute, die rasch und billig bedient sein wollten, wandten sich an ihn. Zu tadeln wagte ihn Keiner: vor dem tüchtigen Fechter und Schützen hatte jeder Angst. Sonst war er der liebenswürdigste Mensch, zu heiter ausgelassenen Gelagen, zum Spiel und Becher jederzeit aufgelegt, und ganze Wochen hindurch ergab er sich der Jagdlust. Das Beste, was er malte, waren Landschaften, sowie Blumen und Früchte. In einem Zimmer des Klosters S. Maria della Rosa befanden sich verschiedene kleine Landschaften und Fruchtstücke voll Schönheit und Geschmack. Vier Landschaften besass das Nonnenkloster S. Guglielmo und eine der ältere Cittadella. In der Casa Rizzoni waren zwei Fruchtstücke. Cittadella lobte die Anmut und den Reiz aller dieser Arbeiten. Bei den Landschaften vermisste er wol zuweilen die Harmonie der Luftstimmung und fand den Baumschlag immer zu sehr geschrieben; allein er bewunderte auch stets ihren historischen Charakter, ihre Angemessenheit für die Menschen und Begebenheiten, die in ihnen erschienen. Avanzi hätte nach Cittadella's Meinung durch strenge Schulung und Methode, durch Fleiss und Konsequenz Unsterbliches leisten können; aber gerade umgekehrt verhöhnte er andere sorgfältige gewissenhafte Meister, namentlich Parolini und Scannarini als ängstliche Leckmalerchen, als Leccardini timorosi.

Eine innige Freundschaft verband den Maler mit dem Kaufmann Antonio Simoni und mit dem Karthäuserprior Daniele Camparini. Jener schmückte sein ganzes Haus mit Gemälden Avanzi's und beauftragte ihn auch, für die neue Kirche Cosma e Damiano ein Altarbild zu malen, das jedoch nicht gefiel und einem Werke Bortoloni's weichen musste. Der genannte Karthäuserprior konnte von Avanzi's Schöpfungen nie genug bekommen. Für ihn malte er 1695 zwei sehr große Bilder: 1) S. Bruno in der Wüste wird von der Jungfrau Maria getröstet. 2) S. Bruno erscheint dem Grafen Ruggieri und bringt ihm den Sieg über seine Feinde. Wie alle besseren Arbeiten Avanzi's erinnern sie an Guercino. Das Vorzüglichste leistete er mit der Enthauptung Johannis für die Kirche der Certosa.

Am 29. Mai 1718 starb der Künstler und wurde auf dem Friedhofe der Certosa bestattet.

Ausser den Gemälden, deren bereits gedacht wurde, werden noch folgende von Avanzi's Hand in Ferrara aufgezählt:

In der Kirche S. Giuseppe zwei Geschichten der hl. Thekla, sowie Mariä Verkündigung und Mariä Heimsuchung (gehören zu den besseren Arbeiten). Ferner Geschichten aus dem Leben Jesu, eine ganze Kapelle a fresco und ein Altarbild.

In S. Maria della Rosa: 1) Flucht nach Aegypten. 2) Der zwölfjährige Jesus im Tempel. 3) Geburt der Maria. 4) Mariä Verkündigung. 5) Geschichten aus dem Leben Jesu.

In Chiesa nuova: S. Filippo Neri kniend, in der Ferne die Stadt Ferrara (Votivbild).

Im Oratorium S. Filippo Neri: Der Titularheilige in der Glorie.

In der Confraternità delle sacre stimmate: zwei Darstellungen aus der Geschichte des hl. Franziskus.

In S. Lorenzo: zehn Bilder aus der Geschichte Jesu und acht Heiligengeschichten.

In Madonna della Pietà: Vier Geschichten des hl. Gaetano.

In S. Domenico: Verlobung der hl. Katharina von Siena mit dem Christkinde.

In der Kirche der hl. Ursula: Die Titularheilige mit den Jungfrauen.

In S. Maria degli Angeli: Geschichten aus dem Leben der Maria und hh. Dominikaner.

In S. Maria della Consolazione: acht Bilder aus dem Leben der Maria.

In S. Rocco: Zwei Heilige in Halbfiguren.

In S. Apollinare e Giobbe: Die hl. Apollonia wird von Engeln mit Rosen bekränzt.

In S. Carlo: S. Carlo Borromeo in der Glorie.

In der Galerie Costabili: Anbetung der Könige.

Zahlreich genug sind die Werke Avanzi's, aber Rosini möchte ihm darum noch keinen Platz in der Geschichte gönnen. Dagegen erklärt ihn Lanzi wenigstens für Ferrara's besten Blumen- und Landschaftsmaler.

s. Barruffaldi, Vite de' pittori etc. Ferraresi II. 306. Mit dem Porträt des Künstlers. — Cittadella, Catalogo istorico. IV. 52. Mit dem Porträt des Künstlers. — Barotti, Pitture di Ferrara, an vielen Stellen. — Campori, Gli artisti etc. negli Stati Estensi. p. 15. — Rosini, Storia della Pittura. VII. 27. — Lanzi, Storia pitt. IV. 293. 301.

Jansen.

Avanzini. Bartolomeo Luigi Avanzini, Architekt, Sohn eines römischen Malers Sante A. baute von 1634 bis an seinen Tod, Juli 1658 zu Modena für Franz I. den herzoglichen Palast, der aber von ihm nicht vollendet wurde. Der Hof, nach dem Vorbild der Halle des Palladio am Stadthaus zu Vicenza, ist von großer Schönheit, während die Vorderseite des Baues worin A. seinem eigenen Eingebungen folgte, nichts weniger als befriedigend ist. Im J. 1780 wurde der Bau aufs Neue in Angriff genommen, aber in kleinlicher Weise.

Nach ihm gestochen:

1) Die Fassade des herzogl. Palastes zu Modena. Gest. zu Parma von Guglielmo Silvestri.
2) —— Dies. Gest. von L. Midart 1794. Nach der Kopie der Originalzeichnung von A.
3) —— Dies. Gest. in: Giambatt. dall' Oglio, I pregi del regio palazzo di Modena. Modena 1811.

s. Millin, Voyage dans le Milanais. II. pp. 206. 207. — Zani, Encicl. — Campori, Artisti negli stati estensi. 1855. — Burckhardt, Cicerone. 3. Aufl. 1874. p. 370.

**

Avanzini. Pier Antonio Avanzini, Maler von Piacenza, lernte bei Marc-Antonio Franceschini in Bologna, der zu vielen Bildern die Zeichnungen geliefert haben soll, während Avanzini sie in Farben ausführte. Franceschini erhielt um 1686 den Auftrag zu umfassenden Malereien im Dome von Piacenza, an deren Ausführung A. wol einen Hauptantheil hat. In der Kirche S. Vergine di Campagna, Kapelle des hl. Bernhardin von Siena, zu Piacenza, sieht man von Avanzini ein Gemälde mit der Madonna, den hh. Bernhardin, Antonius von Padua und anderen Heiligen. Die Kirche Madonna di Piazza besitzt von ihm den hl. Philippus Benizzi die Messe lesend, im Chor, und über den Thüren drei andere Bilder, wovon eines die Esther darstellt. Die Kirchen S. Giovanni, S. Simone, S. Protasio, della Morte etc. enthalten ebenfalls verschiedene Gemälde des Künstlers. Auch verfertigte er um 1728 (nach Scarabelli) die Kopie der Sixtinischen Madonna, die in S. Sisto zu Piacenza hängt, wo das Original seinen Platz gehabt hatte. Carasi und Lanzi lassen ihn 1733 sterben, Boni zwanzig Jahre später, was indessen offenbar auf einem Irrthum beruht.

s. Carasi, Le pubbliche pitture di Piacenza. 1780. pp. 41. 84. — Lanzi, Storia pitt. 1822. IV. 94. — Boni, Biogr. — Scarabelli, Guida di monumenti storici ed artistici. Lodi 1841. — Zahn, Jahrbücher für Kunstwissenschaft. III. 251.

Alex. Pinchart.

Avanzini. Giustiniano degli Avanzini, Maler, geb. zu Levico in Südtirol 1805, lernte bei Giovanni Demmin zu Belluno, arbeitete dann in Padua, wo die Werke des 18jährigen Jünglings bereits vielen Beifall fanden. Seine Studien vollendete er um 1826 in Rom. † 1843.

Den Stoff zu seinen Gemälden entnahm Avanzini der tirolischen Geschichte: so bewahrt das Ferdinandeum in Innsbruck von ihm die Szene, wie Erzherzog Ferdinand die Philippine Welser am Fenster zu Augsburg erblickt (Geschenk des Künstlers 1826); andere Gemälde sind Max auf der Martinswand und Friedrich mit der leeren Tasche. A. hat sich auch als Schriftsteller in italienischer Sprache mit Glück versucht.

s. Oesterr. biogr. Lexikon. — Wurzbach, Biogr. Lexikon. — Tschischka, Kunst und Alterthum. p. 139. — Tiroler Künstlerlexikon. — Kunstblatt. 1844. p. 100.

A. Ilg.

Avanzino. Nucci Avanzino, Maler, geb. 1551 in Città di Castello, † zu Rom den 1. Jan. 1629. Sehr jung nach Rom gekommen, wurde er der Schüler und bald der Gehülfe des Niccolò Pommerancio. Nachdem er zu Rom bereits unter Sixtus V. mannigfach thätig gewesen war, ging er nach Neapel, kehrte aber unter Clemens VIII. zurück. In Rom werden zahlreiche Werke von seiner Hand erwähnt:

In S. Rocco an der Ripetta: das Fresko der Fassade (ein Wunder des Heiligen).

In S. Paolo fuori waren viele Begebenheiten aus dem Leben des Apostels Paulus von ihm in Fresko gemalt.

In S. Agostino: Darstellungen aus dem Leben des Heiligen im Kloster und zwei Propheten in einer Kapelle (Fresken).

In S. Callisto in Trastevere: 1) Geschichten des Palmazio (drei große Deckenbilder). 2) Madonna mit Heiligen (Altarbild).

In S. Silvestro: 1) Die Malereien der Marienkapelle. 2) Die Malereien der Silvesterkapelle zugleich mit der Altartafel.

In S. Maria sopra Minerva: S. Hieronymus in der Kapelle der Porcari.

In S. Trinità de' Pellegrini: Die Fresken im Zimmer der Fusswaschung.

In Aracoeli: Die Malereien der Kapelle S. Diego.

In S. Niccolò e Biagio alle Calcari auf Monte Citorio: Fresken und Altarbild der ersten Kapelle. (Titi erwähnt hier nur die beiden Altarbilder: 1) Maria mit dem hl. Johannes und 2) Ein hl. Bischof.)

In S. Lorenzo in Lucina: Altarbild mit der Titularheiligen.

In S. Giuseppe de' Falegnami am Forum: Das Fresko an der Fassade und eine Anbetung der drei Könige.

Im Kloster S. Trinità de' Monti: Die Bildnisse der französischen Könige in Fresco.

s. Passari, Vite de' pittori. p. 189. — Titi, Descrizione etc. di Roma. pp. 46. 47. 67. 154. 161. 191. 198. 223. 267. 249. 314. 343. 368. 380. 396. 400. 404.

Jansen.

Avanzino. Avanzino, Maler aus Gubbio, im 17. Jahrh. Baldinucci nennt ihn einen der guten Meister seiner Zeit und seiner Vaterstadt,

spricht allgemein von Bildern seiner Hand in Privathäusern Gubbio's und erwähnt namentlich den Erzengel Gabriel, ein Fresko am Hauptaltar der Kirche S. Maria di Vittoria.

s. Baldinucci, Opere. XIX. 163.

Jansen.

Avanzo. Johann Avanzo, Zeichner und Kunsthändler, geb. den 2. Aug. 1804 zu Pieve Tessino bei Trient, † zu Köln den 1. Juli 1853, war am letzteren Orte Inhaber der von seinem Vater Dominicus unter der Firma »Gebrüder Avanzo« begründeten Kunsthandlung.

Nach ihm lithographirt:

1—10) Ansichten von Ems (1—7). Nassau, Schloss Stolzenfels und Koblenz. Folge von 10 Bll. J. Avanzo del. Lith. bei H. Borremans & Cie. in Brüssel.

11) Clemens August Freiherr zu Droste Vischering, Erzbischof zu Köln. J. Avanzo del. Baugniet lith. Fol.

s. Merlo, Nachrichten von den kölnischen Künstlern. — Ders. im Organ für christliche Kunst. 1865. XV. 214.

W. Schmidt.

Aved. Jacques-André-Joseph Aved, französischer Bildnissmaler. Auf seinem von Benoist gestochenen Porträt steht: geb. zu Douai den 12. Jan. 1702. Diese Angabe, unter den eigenen Augen des Malers von dem Stecher beigefügt, ist ohne Zweifel richtig; doch hat man vergeblich in den Registern von Douai seinen Taufakt gesucht. Es ist darum ziemlich wahrscheinlich, dass er auf dem umliegenden Lande zur Welt kam. In seinem Heiratskontrakt, datirt Paris 24. Aug. 1725, wird er Jacques-André-Joseph Camellot Aved und Sohn des verstorbenen Jacques sowie der Marie-Agnès Havet genannt, und er unterschreibt sich darin J. A. J. Camlot Aved. Was es mit diesen Namen auf sich hat, ist noch nicht aufgeklärt.

Nach Mariette's Angabe ist Aved 1721 nach Paris gekommen und der Schüler von Bernard Picard gewesen; er entnahm dies der Lobschrift des Sohnes von Aved. Damals wohnte Picard bereits zu Amsterdam. Daraus und aus dem Umstande, dass 1725 bei der Verehelichung des Künstlers seine Mutter, die sich mit Noël-Isaac Bisson abermals verheiratet hatte, in Amsterdam lebte, lässt sich schliessen, dass A. einen Theil seiner Jugend dort zugebracht habe. In Paris leitete seine Studien A. S. Belle, ein Porträtmaler. Auch Aved wandte sich diesem Fache zu und erlangte darin eine bedeutende Geschicklichkeit; doch lässt seine Zeichnung zu wünschen übrig.

Aved wurde den 27. Nov. 1734 mit den Bildnissen der Maler P. J. Cazes und J. F. de Troy, seinen Probearbeiten, als ordentliches Mitglied in die k. Akademie der Malerei und Bildhauerei aufgenommen; zwei Jahre darauf wurde er zum Rath an derselben ernannt. Aved stand mit den meisten angesehenen Künstlern seiner Zeit, Boucher, C. Van Loo, Chardin u. A., in genauen Beziehungen; man erzählt sogar, er sei die Veranlassung gewesen, dass Chardin sich nicht mehr auf das Stillleben beschränkt habe. Chardin verfertigte das Bildniss seines Freundes als Philosophen, wie er in einem dicken Buche liest (im Salon von 1753 ausgestellt).

Im J. 1738 stellte Aved zu Paris das Bildniss von J. B. Rousseau aus, und man glaubt allgemein, dass er es zu jener Zeit ausführte, als er dem Dichter, der sich nach Brüssel flüchten musste, bei sich eine Zufluchtsstätte gab. In einem seiner Briefe spricht Rousseau von zwei Monaten, die er bei dem Maler zugebracht habe, und mehrmals wird der Letztere in Rousseau's Briefwechsel in den Jahren 1738, 1739 und 1740 erwähnt.

1751 unternahm A. eine Reise nach dem Haag und malte dort den Statthalter Wilhelm IV. für einen Saal des Palastes der Generalstaaten; ob er dabei einem Rufe dieses Prinzen gefolgt war, ist unbekannt. Wilhelm starb übrigens, ohne den Künstler trotz aller Mahnungen bezahlt zu haben. Der Letztere verfertigte mehrere Wiederholungen des Porträts, u. A. eine für den Versammlungssaal der Akademie von Amsterdam, gelegentlich seiner Ernennung zum Ehrenmitgliede derselben.

Aved stellte in 9 Salons der Pariser Akademie von 1737—1759 aus. Er nahm unter den Zeitgenossen einen hervorragenden Platz ein und hinterliess eine beträchtliche Anzahl von Bildnissen, die zumeist angesehene Personen, Frauen sowol als Männer, vorstellen. Mariette zufolge ist eines seiner schönsten, das des Marschalls Clermont-Tonnerre (ganze Figur) 1759 gemalt. Das Bildniss Ludwig's XV. trug ihm den Titel eines Malers des Königs ein. Die größte Zahl seiner Werke ist in den Familien geblieben, sie kommen daher selten in Galerien vor. Im Museum von Amsterdam befindet sich das Bildniss Wilhelm's IV. von 1751; im Louvre zu Paris das des Marquis von Mirabeau, 1743 ausgestellt; in der Ecole des Beaux-Arts daselbst die Bildnisse der Maler P. J. Cazes und J. F. de Troy; im Museum von Valenciennes das der Frau von Tencin; in dem von Versailles das des Saïd-Pacha-Beglierbey von Roumely (ausgestellt 1742, aber trotzdem bezeichnet: Aved 1744).

Der Künstler hatte vier Söhne, von welchen der eine, der sich nach seiner Mutter Aved de Loizerolle nannte, Parlamentsadvokat wurde und über seinen Vater eine Lobschrift verfasste, welche an der Spitze des Katalogs der Gemäldesammlung des Letztern gedruckt wurde. Letztere kam unter den Hammer, nachdem der Künstler am 4. März 1766 in Folge eines Schlaganfalles gest. war.

s. (De Castillon), Nécrologe. Jahr 1767. p. 67. — Mariette, Abecedario. I. 41. — Jal, Dict. critique. pp. 88. 305. 1088. — Archives de

l'art français. I. 384. II. 358. 366. 375. V. 207. — Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'académie royale de peinture et de sculpture. II. 235. 436. — Vitet, L'Académie royale de peinture et de sculpture. p. 361. — Kramm, De Levens en Werken etc. — Bellier, Dict. — Guiffrey, Collection des livrets des anciennes expositions etc. passim. — Blanc, Le Trésor de la Curiosité. I. 374. II. 282. — Guide ou nouvelle description de la Haye et de ses environs. La Haye 1785. p. 129. — Gazette des Beaux-Arts. XV. 522. 528. 529. XVI. 156. XVII. 165. — Dussieux, Les artistes franç. à l'étranger. 2. Aufl. p. 254.

Alex. Pinchart.

Nach ihm gestochen:

1) Bildniss des Künstlers. $^3/_4$ rechts. Pinxit Aved 1727. G. Benoist Sculp. en 1762. gr. Fol.

2) Madame Aved, Gattin des Malers, Brustb. $^3/_4$ links. Oval mit Vorhang auf einem Sockel. Gest. von J. Balechou. Fol.

3) Mademoiselle Anne-Charlotte Gauthier de Loiserolle, Schwester der Madame Aved, sitzend an einem Spinnrade, welches sie auf dem Schosse hat. Kniestück. Ohne ihren Namen. Mes yeux dans ce portrait admirent etc. Gravé par J. Balechou. Fol. Le Blanc 43.

4) Claud. Capperonnier, Licentiat. Theolog. Paris. et Regius etc. An. Ætat. 68, an einem Fenster sitzend, die Linke auf einem Buche. Lépicié Sculp. 1741. gr. Fol.

5) Pierre Jacques Cazes, Maler, Gürtelb., $^3/_4$ links in Medaillon. Gest. von J B. Le Bas 1730. Fol. Receptionsbl.

6) Prosper Jolyot de Crebillon de l'Academie Françoise, né à Dijon le 13 Janvier 1674. Kniestück, stehend, mit der Rechten demonstrirend. Peint par Aved peintre du Roy en 1746. Gravé par Balechou en 1751. gr. Fol.

7) —— Ders., genannt der kleine Crebillon, nach dems. Bild, aber blos bis zur Brust sichtbar. Balechou sculp. Titelkupfer. 4.

8) —— Ders., Brustb. in Oval. Gest. von E. Ficquet. gr. 8.

9) —— Ders., Brustb. in Oval auf Sockel. Gest. von P. Duflos. 8.

10) Jeanne-Marie Dupré, Gattin von Abraham-Alexis Guinault-Dufresne, Schauspielerin und als solche Catherine de Seine genannt, Halbfigur, an einem Fenster, hält mit beiden Händen einen kleinen Hund und hat die Arme auf ein Kissen gestützt. Gest. von Et. Fessard. A Paris chez Odieuvre. 8.

11) —— Dies. als Dido, Kniestück, hat in der Rechten den Dolch, womit sie sich einen Stich in die Brust gegeben, und stützt den linken Arm auf einen Scheiterhaufen. Oval mit Umschrift auf einem Sockel mit vier franz. Versen und Künstlernamen. Gest. von B. Lépicié. A Paris chez Buldet. Fol.

12) Charles-François Le Feubure de Laubrière, Episcopus Suession., im Lehnstuhle in seiner Bibliothek sitzend. Kniestück. Gravé par J. Daullé 1736. gr. Fol.

13) Louis François Néel de Christot, Bischof von Seez. Halbfig. Gest. von Baléchou. gr. Fol.

14) Victor de Riquety Marquis de Mirabeau etc., im Harnisch, beinahe Halbfig., hinter einem Fenster. Ipse Hominum pariter lumen, Amicus, amor. A. De Marcenay de Ghuy S. A°. 1758. Planche No. 16. — No. 3 des Hommes illustres gravés par l'Auteur. kl. Fol. s. De Marcenay's Idée de la Gravure. Paris 1764. Pl. 16.

15) Charles-Joseph de Pollinchove Garde des Sceaux et premier Président au Parlement de Flandre, im Lehnstuhle an einem Tische sitzend. Kniestück. Gest. von Ch. D. Mellini. 1765. Fol.

16) Louis Racine, Dichter, 1692—1763. Gest. von Goulu. 8.

17) —— Ders., Brustb., $^3/_4$ links. Gest. von Gaillard. Oval. 8.

18) —— Ders., Brustb., $^3/_4$ rechts. Gest. von Miger. Fol.

19) —— Ders., Brustb., $^3/_4$ links. Viereck. Gest. von Aug. Saint-Aubin. 8.

20) —— Ders., Brustb., $^3/_4$ rechts. Oval. Auf einem Sockel mit lat. Inschrift. Gest. von Pétit. 12.

21) —— Ders., Brustb., $^3/_4$ links, in Medaillon auf Sockel mit Inschrift. Gest. von R. Delvaux. 12.

22) Joannes Baptista Rousseau, Dichter. Natus Anno 1670, sitzend, Kniefig., in der Linken eine Schrift, in der Rechten die Feder. Certior in nostro carmine vultus erit. Mart. L. 7. Ep. 84. J. Daullé sculp. gr. Fol.

23) —— Ders. ebenso. Gest. von G. F. Schmidt, gemeinsch. mit J. G. Wille. Fol. Jac. 44.

24) —— Ders. ebenso. Gest. von R. Delvaux. 8.

25) —— Ders. Brustb., $^3/_4$ links, in Oval. Aved pinx^t. 1736. E. Ficquet 1763. 8.

26) —— Ders. Aved p. 1739. Gest. von Dupin. 8.

27) —— Ders. in Medaillon. Gest. von J. B. Grateloup. 8.

28) —— Ders. Gest. von Bertonnier. 8.

29) —— Ders. Oval. Gest. von P. Duflos. 8.

30) —— Ders. Gest. von Anselin. gr. 8.

31) —— Ders. Gest. von Allais. gr. 8.

32) —— Ders. Gest. von Ingouf jun. gr. 8.

33) —— Ders. $^3/_4$ rechts. Oval auf einem Sockel. Gest. von N. Delaunay 1780. 12.

34) Saïd-Pacha Beglierbey de Roumely, Türkischer Gesandter in Wien, Brustb. in Oval. Gest. von J. G. Wille 1743. Ohne Namen des Dargestellten. gr. 8.

35) Berth. Th. Claude Tachereau de Linyeres, Jésuite, Confesseur du Roy, Halbfig., am Betpulte. Gest. von J. Baléchou. gr. Fol.

36) Jean Baptiste François de Troy, fils, Maler, Brustb., $^3/_4$ rechts, vor einer Staffelei; in Medaillon. Gest. von N. de Launay 1789. gr. Fol. Receptionsbl.

37) —— Ders. Gest. von J. M. Halbou. Oval. 4.

38) Wilhelm IV. Karl Heinrich Friso, Statthalter von Holland. Halbfig., in Harnisch, $^3/_4$ links. Gest. von J. Baléchou. gr. Fol.

39) —— Ders. Gest. von J. Houbraken 1753 in: Plegtige Inhuldiging van Willem Karel Hendrik Friso Prinse van Oranje. Amsterdam 1751. Fol.

Heineken führt noch unter Aved das Blatt an: Allegorische figurenreiche Darstellung eines Friedensschlusses, (wahrscheinlich der pyrenäische Frieden von 1659) im Hintergr. ein Friedenstempel mit der Aufschrift in Majuskeln: Paci perpetuae Julius card. Maz. erexit. In der Mitte begegnen sich la France und eine andere gekrönte Frau. Auct. invent. G. le Brun sculp. Fol.

Heineken hat falsch gelesen, auf dem Bl. steht Auct. jnvenit, und hat mit Aved nichts zu thun. (*Kolloff.*)

s. Heineken, Dict. — Katal. Otto. — Le Blanc, Manuel, passim.

W. Schmidt u. W. Engelmann.

Aveelen. Johan van den Aveelen, Zeichner und Kupferstecher, geb. gegen die Mitte des 17. Jahrh., † in Stockholm den 18. Mai 1727. Er ist kein Schwede, wie Füssli geglaubt hatte, sondern Holländer. Nach Schweden wurde er berufen, um das große Prachtwerk: Suecia antiqua et hodierna, nach W. Swidde's Tod ausführen zu helfen; 1698 langte er am 1. Okt. in Stockholm an. Nach Beendigung des Werkes (1716) scheint A. in Bedrängniss gerathen zu sein; er wurde Vorleser in der holländischen Kirche zu Stockholm, und seine Frau unterstützte ihn durch Seidenspinnen.

Aveelen hat viel gestochen, namentlich für Buchhändler, mit gewandter aber oberflächlicher Hand. Er erinnert an J. van Luyken und Andere, gehört aber nicht zu den besten unter jenen zahlreichen Stechern, die damals mit ihren gestreckten Figuren und ihren theatralischen Bewegungen die Bücher zierten. Der Künstler zeichnete sich bald Aveelen, bald Aveele, Avele und Avelen und bediente sich auch noch des obigen Monogrammes, sowie der Initialen J. V. D. A. Der Kupferstecher Erik Geringius war sein Schüler.

1) Die Krönung Wilhelm's III. und Maria's als König und Königin von England. Großes Bl. in qu. Fol. mit 12 Abtheilungen.

In der Mitte der Krönung: De proclamatie van het Kronen van Haer Hoogheden D. H. Prince van Oranje met de Princesse Marie Stuart, Oudste dochter van den Koninck Jacobus. Voltrokke op Wit Hal de 4 Maart 1689. t' Amsterdam by J. Robyn met Privilegie.

Oben vier Abtheilungen neben einander:

a) 't Kroon sluiten voor hare hoogheden in 't logement van St. James 18 Februarius.
b) 't heerlyck inhaelen van syn hooghyt tot London den 2 Februarius 1689.
c) den 11 dato vertreckt van hellevoet sluis en arrivement aen Engelant in de torbay en tot exeter den 15 en 16 dato.
d) Syn hooghyts afschyt van der Staaten en vertreckt naer helvoet Sluys den 1 November 1688.

Zur Seite links 2 Abtheilungen:

a) d'ambasade by zyn Koninckiycke Hoogheyt met brieven vol kongratulatien den 20 dato.
b) Hed vertreck uit den Briel van haer K. H. op den 21 dato.

Zur Seite rechts:

a) De Heeren Gecommit. met de approbaetie gesonden van de staeten den 19 dato.
b) Haar Hoogheyts arrivement en wort verwellekomt van de groote op 't dorp Woolwich de 29 dato.

Unten drei Abtheilungen:

a) de vreugde vieren in de teems voor Withal al daer vertoont den 29 dato.
b) het heerlyck inhaelen van haer Hoogheden in Londen den 23 dato 1689.
c) 't verblyf en 't versoeck te woolwich om van de burgery tot london ingehaelt te worden. Bez. I. van den Avele fesit.

2) Abreise Wilhelm's III. nach England und Ankunft daselbst in Brixham (11. und 15—16. Nov. 1688). Zwei Darstellungen, oben die Ankunft, unten die Abfahrt. gr. qu. Fol.

3) Wilhelm III. von England. Mit den Emblemen des Kriegs und der Gerechtigkeit. Joh. van den Aveele fecit 1689. Fol.

3a) Karl XI. König von Schweden, in ganzer Figur und königl. Tracht, an einem Tische stehend. Carolus XI. Rex Sveciæ. Pius, Bonus, Prudens etc. Nicht bezeichnet. Fol.

4) Karl XII. König von Schweden, halbe Figur, in Oval mit Umschrift, unten 12 latein. Verse. Nicht bezeichnet. Fol. In der Bibel von 1703. (s. No. 32 unten.)

Spätere Abdrücke sind schlecht retuschirt.

5) —— Ders., in Medaillon, mit zwei Engeln. El. Brenner inv. et pinx. 4. In: Schmedeman, Justitiæ Måhl. (s. No. 33 unten.)

Ein Explr. vor der Schrift, wahrscheinlich Unikum, in der Kupferstichsammlung der k. Bibliothek zu Stockholm.

6) Jacobus Lang, Bischof zu Linköping (1648—1716), Brustbild in Oval. Unten 8 lateinische Verse. Joh. V. d. Aveelen. sc. Holmiæ. 1717. kl. Fol.

7) Graf C. Piper, k. Rath (1647—1716), Brustbild in Oval. Unten 8 latein. Verse. Joh. V. d. Aveelen. sc. Holmiæ 1717. kl. Fol.

8) Leichenzug des Admirals Michel Adriaansz. de Ruyter. gr. qu. Fol.

9) Spottbild auf den Papst und die Jesuiten. Mit 10 Randbildern. qu. Fol.

10) Eine große Anzahl Bll. mit Abbildungen des Lusthauses Sorgvliet bei dem Haag, mit dem Titel: Afbeelding van het schoone Sorgvliet, by 's Gravenhage. Nach eigener Zeichnung. qu. Fol.

a) Plan van het schoone Perk etc.
b) General gezigt van het schoone Perk van Sorgvliet.
c) Een der schoonste gezigten van 't vermaarde Perk etc.
d) D' Orangerie van 't Perk van Sorgvliet, een der schoonste van Holland.
e) 35 Ansichten daselbst. 4.

Hierzu gehören noch 8 unbezeichnete Bll., die aber nach Kramm sicher von A. sind: De Vazen in het groot, die dort früher vorhanden waren.

11) Het vermaarde perk van Anguin. Plan desselben und 16 Ansichten aus dem Park. Alle bez. J. v. Avele. 4.

12) Landschaft mit Dünen, dem Meer und einer Stadt. Bez. Joh. van den Avele. qu. Fol.

13) Ansichten vom Haag.

14) Platte-grond der stad Utrecht. J. van den Aveelen inv. et fecit. Sehr großes Bl.

15) Bll. in: Grelot, Relation nouvelle d'un voyage de Constantinople etc. Suivant la copie à Paris. 1681. 12.

16) Abbildung eines Kriegsschiffes, mutmaßlich dasselbe Bl., was in Winschoten's Seeman, Leiden 1681, vorkommt. Die verschiedenen Schiffstheile sind numerirt und am Fusse des Bl. auf

einer besonderen Platte beschrieben: BESCHRYVINGE van 't Getakelde Schip etc. gr. qu. Fol.

17) Titelbl. zu: Joh. Lomeier, de Lustrationibus veterum Gentilium. Utrecht 1681. 8. Joh. Van den Avele inventor et fecit.

18) 10 Bll. in: Quintus Curcius Historie van Alexander de Groot — door Glazemaker — vertaalt — t'Amsterdam 1683. 8. Dazu gehört wol das Titelbl., das Heineken nach G. Holt's (Hoet?) Zeichnung gest. sein lässt.

19) Titelbl. zu: Philippi Cluverii Introductio in universam Geographiam etc. Amsterdam 1683. 4. Joh. Van den Avel invent. et fecit. Die Figuren sind mit geringen Veränderungen nach einem Titelbl. des Romein de Hooghe.

20) Bll. für: W. Goeree's Joodse Oudheden 1690. 2 Voll. Fol. Blos drei sind bezeichnet, I. p. 783, Titel vom II. Bd. und II. p. 979.

21) Bll. für: P. Geronimo de la Conception, Emporio de el orbe. Cadix ilustrada (Amsterdam 1690). Fol.

22) 12 Bll. Kopien nach den Bll., die Cl. Perraut für sein Cabinet des Beaux-Arts zu Paris hatte stechen lassen.

22a) Titelbl. zu: De antiqua ecclesiae disciplina dissertationes historicae, auct. Du Pin. Coloniae 1691. 4. J. v. d. Aveele Inv. et fecit.

23) Titelbl. zu: Introduction à la Géographie, par N. Sanson. Utrecht 1692. J. v. d. Avele. Inv. f. 8.

23a) Titelbl. zu: Le secret des cours, ou les mémoires de Walsingham. Cologne (Holland) 1695. kl. 8. J. v. Aveele f.

24) Bll. in: Lilii Gregorii Gyraldi Opera. Lugd. Bat. 1696. 2 Voll. Fol.

25) Titelbl. für den Philologus Hebræo-Mixtus, Auctore Johanne Leusden. Lugd. Bat. 1698. Joh. van den Avele inv. et fecit.

26) Bll. zu: Het leven van Gustaaf Adolf, Koning van Zweeden. Leiden 1698. 4.

27) Titelbl. zum 19. Theil des Thesaurus Antiqu. Roman. Ausg. van P. van der Aa, Leiden 1698.

28) Titelbl. zu: Aentekeninge van Engeland etc. Utrecht 1699. 8. J. v. d. Avele. inv. f.

29) 29 Bll. zu der Ausgabe des Cicero, Amsterdam 1724. 8.
   a) Titelbl. zum 3. Theil. J. V. D. Aveelen (?) Invent. et sculp.
   b) Zum 4. Theil. H. van der Aa inv. J. v. d. Aveele sculp.
   c) Zum 5. Theil. A. Schoonebeck. Inv. J. v. den Aveele sculp.
   d) Zum 8 Theil. Adrs. Schoonebeck. Inv. J. v. d. Aveelen fecit.

30) 6 Bll. zu: Uiterste wille van Soetgen van den Houte. Amst. 1748. 12.

30a) Alleg. Titelbl. mit Porträt zu: Widekindi, Konung Gustaff Adolphs Historia. Stockh. 1691. Fol. Nicht bezeichnet; nach 1698 gestochen.

30b) Zwei alleg. Bll. zu: Thingwall, Likpredikan öfver fröken Charl. Juliana Dahlberg. 1699. J. v. d. Aveelen sc. Holmiæ 1699. 4.

30c) Titelbl. zu: Actus inauguralis academiae Gustaviano-Carolina habitus Pernaviæ 1699. J. v. d. Aveelen sc. Stockholmiæ 1701. 4.

30d) Titelbl. zu: Ol. Rudbeck soners Nora Samolad. Upsaliæ 1701. 4. Reiche Komposition, nicht bezeichnet.

31) Gegen 160 Bll. in: Suecia antiqua et hodierna (s. Text). Fol. Hauptwerk des Künstlers. Mit seinem Namen sind 137 versehen; viele hat er selbst gezeichnet.

31a) Illuminationis, occasionis stupendæ victoriæ . . . prope Narvam . . . ab . . . Benedicto Oxenstierna adornatæ, et Holmiæ d. 5/15. Febr. 1701 exhibitæ genuina Delineatio. Unten 7 latein. Verse. kl. qu. Fol. Einige Exemplare haben, statt der Verse, des Künstlers Namen und das J. 1701.

31b) 2 Bll., 7 Ansichten enthaltend, vom Garten des Grafen Piper auf Kungsholmen. kl. qu. Fol. Gehören nicht zu Suecia etc. (s. Stiche No. 31.) — Ohne Unterschrift, das eine bezeichnet: Joh: van den Aveelen fecit Stockholm. A°: 17.. Aeusserst selten.

32) Titelbl. zu Karl's XII. Bibel 1703. Fol. Bez. Joh: v. d. Aveelen inv: del: et sculpsit. Holmiæ 1703.

33) Titelbl. zu: Schmedeman, Kongl. Bref, Stadgar och Förordningar om Justitiae och Executions Måhl. Stockh. 1706. 4. J. v. d. Aveelen Inv. et sc.

34) 2 Bll. für: Sophiæ Elisabeth Brenners poetiske Dichter. Stockh. 1713. 4.

34a) Titelbl. und 13 Wappen zu: Bagge, Mellificium evangelicum. Stockh. 1714. 4. Bezeichnet 1713. Nach eigener Zeichnung.

35) Bll. zu: Then Svenska Psalm-Boken. 1716. Dieselben auch in dem Deutschen Gesangbuch von 1724. qu. 12.

36) Titelbl. zu: Bagge, De Vanitatibus Rerum Mundanarum. Nach J. H. Werner und C. L. v. Schantz. 1717. 4.

36a) Plan af Fästningen Fredericks Hall med des Ataque. Mit gedrucktem Text. Joh. van den Aveelen sc. [1718.] Fol.

37) 3 Bll. zu: Nordberg, St. Clarae Minne. 1727. Fol.
   a) Das alte St. Klara-Kloster.
   b) Die Klara-Kirche.
   c) St. Klara's Bildniss.

38) Ein Bl. mit Zeichnungen von Mineralien. (Für die Acta Upsaliensia?)

s. Heineken, Dict. — Füssli, Künstlerlexikon und Neue Zusätze. — Van Eynden en Van der Willigen, Geschied. der Vaderl. Schilderkunst, I. 255, und Aanhangselp. 129. — Immerzeel, De Levens en Werken etc. — Kramm, De Levens en Werken etc. — Ottley, Notices. — Le Blanc, Manuel. — Brulliot, Monogr. II. No. 1730. — Nagler, Monogr. II. No. 1237. und IV. No. 568.

s. S. L. Gahm-Pehrsson's Künstlerbiographien in der Upsalaer Universitäts-Bibliothek. — Kiercker, Genealogische Sammlungen in der k. Bibl. zu Stockholm.

Notizen von J. Ph. van der Kellen, W. Schmidt und A. Pinchart.

T. van Westrheene und C. Eichhorn.

Aveiro. Maria de Guadalupe Alencastre e Cardennas, Herzogin von Aveiro, schmückte viele Kirchen in Lissabon mit ihren Gemälden, und die Maler wählten sie 1659 in das Schiedsgericht der St. Lukasgilde.

s. Cyr. Volkmar Machado, Colleccion de memorias. p. 41.

Fr. W. Unger.

Avelar. José d'Avelar Rebello (auch d'Avellar geschrieben), Maler in Lissabon, von dem Werke aus den J. 1639 bis 1656 erwähnt werden. Seine Hauptarbeiten an der Decke der Kirche der Märtyrer haben 1746 einer Dekoration in Stuck weichen müssen. Andere Gemälde von ihm sind in der Bibliothek des Patriarchen, in der Bibliothek und Sakristei des Klosters Belem im Collegium S. Bento, in S. Roque und im Musiksaal des alten königlichen Palastes, die letztern in Fresko, erhalten.

König Johann IV. liebte es, ihm zuzusehen und verlieh ihm den Orden von Avis als dem besten Maler seiner Zeit, wie das Patent sich ausdrückte. Er erwarb solchen Reichthum, dass er eine ganze Strasse bauen konnte, die noch die Strasse d'Avelar heisst.

s. Cyr. Volkmar Machado, Coleccion de memorias. p. 76. — Raczynski, Dict. p. 17. — Derselbe, Les arts en Portugal. pp. 288. 289.
Fr. W. Unger.

Avelen, Avele, s. Aveelen.

Aveline. Aveline. Hinsichtlich der Kupferstecher dieses Namens herrscht noch arge Verwirrung. Heineken erwähnt eines Joseph Aveline, angeblich 1638 geb. und 1690 gest., von welchem mir nie ein Kupferstich vorgekommen ist und Heineken auch keinen gesehen zu haben scheint. Nachstehend die mir bekannten Aveline.

Pierre Aveline, der älteste dieses Namens, weshalb ich ihn Pierre I. Aveline nenne, Kupferstecher, Radirer und Kupferstichverleger, geb. zu Paris, nach Basan fälschlich 1670, nach Le Blanc 1660, † daselbst 1743 nach Ersterem, und um 1712 nach Letzterem. Mariette setzt für seine Todeszeit den 3. Mai 1722, und das scheint das Richtige. Derselbe nennt ihn Schüler von Adam Perelle, und fügt hinzu er habe diesem wenig Ehre gemacht, weil er sich nicht über das äusserst Mittelmäßige erhoben, — ein Urtheil, das uns jetzt fast zu strenge erscheint.

Manche von Pierre's Blättern, zumal von seinen Radirungen, sind nicht ohne künstlerisches Verdienst und haben gegenwärtig geschichtliches Interesse. Er verfertigte, wie sein Lehrmeister, sehr viele Landschaften und Veduten; die ersteren sind freilich, nach Mariette's richtiger Bemerkung, sehr geschmacklos und die letzteren sehr ungetreu; indess haben selbst seine schlechten Stadt- und Schlossprospekte, namentlich die aus Paris und Versailles, für uns einen gewissen historischen Werth, indem wir annehmen dürfen, dass dieselben, wenn auch im Einzelnen eben nicht genau, doch im Ganzen und Groben sich an das damals Bestehende anschliessen. Er stand an der Spitze eines, wie es scheint, ansehnlichen Verlagsgeschäftes, welches er hauptsächlich in den J. 1686—1697 sehr lebhaft betrieb; sein Laden befand sich zuerst beim Petit Chatelet, rüe au Feue und auf dem Petit Pont; sodann: rüe de la Juifverie au arme de Normandie, à l'image de S. Nicolas und au Roy de France; zuletzt: rüe St Jacques à la fontaine d'or. Alle diese Adressen findet man auf seinen Blättern, welche durchgängig bezeichnet sind Fait par Aveline oder Aveline. Der große Anfangsbuchstabe dieser letzteren Bezeichnung ist ein einfaches A; Le Blanc hält ihn jedoch für ein mit F verbundenes A und nimmt davon Anlass, aus unserem Künstler einen François Aveline zu machen. Die Existenz eines Solchen hat aber keine andere Bürgschaft, als die willkürliche Aussage des ebengenannten Schriftstellers, der gerade in diesem Falle um so zuverlässiger und gründlicher sein müsste, als er sich dabei ein anderes Versehen zu Schulden kommen lässt, indem er seinen Vorgängern Heineken Huber u. A. blindlings folgt und die Bll. seines François mit denen von Antoine Aveline vermengt. Pierre I. hinterließ eine sehr beträchtliche Anzahl Bll.; weil er aber in der That nicht häufig aus den Schranken der Mittelmäßigkeit herausgegangen ist, erscheint es nicht angemessen, seine Werke sämmtlich oder auch nur größtentheils zu verzeichnen; eine Auswahl aus den besseren und interessanteren ist hinreichend

1—9) Neue Modekupfer. Fol.
  1) Enfant de qualité promenez par sa Gouvernante. 1689.
  2) Fille de qualité en écharpe allant par la ville. 1689.
  3) Femme de qualité étant à l'Eglise de sur un caro (carreau, Kniekissen).
  4) Femme de qualité en grisette.
  5) Femme de qualité en deshabillé allant à l'Eglise.
  6) Officier de la Milice. 1689.
  7) Homme de qualité en habit d'Epée (mit Manschetten). 1689.
  8) Homme de qualité en habit d'Epée (ohne Manschetten). 1689.
  9) Homme de qualité en surtout d'hiver.

10—15) Sechs Seeansichten, mit manövrirenden Schiffen. 6 Bll., mit M. J. B. Fouard gestochen. Nach J. van Beecq. qu. Fol.

16—19) Die vier Jahreszeiten. Vier Landschaften, die nach Bildern des Sammetbreughel und anderer flandrischer Maler herzurühren scheinen. qu. Fol.

20—37) Achtzehn gleich große Landschaften. Aveline inv. et fec. qu. 4.

38—43) Sechs Gartenansichten, mit Springbrunnen und andern Prachtstücken. Nach eigener Komposition in Moucheron's Manier. Sechs numerirte Bll., bezeichnet wie die vorhergehenden. qu. 4.

44) Pariser Stadtprospekte, wenigstens dreissig Bll. qu. Fol. Wir heben daraus als die bemerkenswerthesten hervor, weil darauf Plätze und berühmte Monumente, die jetzt nicht mehr existiren, abgebildet sind:
  a) Ansicht, aufgenommen vom Pont-Rouge jetzigem Pont Royal.
  b) Notre-Dame, von der Seite des Grèveplatzes
  c) Das Chorende von Notre-Dame.
  d) Das Louvre.

e) Der Platz des Pont-Neuf.
f) Die Porte Saint-Antoine und die Bastille.
g) Der Cours-la-Reine (der während der letzten Pariser Belagerung zerstörte Theil der Elysäischen Felder).
h) Der Pont-au-Change, mit der doppelten Häuserreihe.

45) Prospekte französischer Residenzschlösser. qu. Fol.
a) Chambord.
b) Chantilly. 10 Bll.
c) Fontainebleau. 6 Bll.
d) Liancourt. 4 Bll.
e) Marly. 6 Bll.
f) Meudon. 6 Bll.
g) Saint-Cloud, Schloss und Garten (1685—1689). 10 Bll.
h) Saint-Germain-en-Laye. 4 Bll.
i) Verneuil. 1692.
k) Versailles, Schloss, Park und Zubehör, aus den J. 1686—1690. 52 Bll.

46) Prospekte von Städten in Frankreich und andern Ländern. 66 Bll. qu. Fol.

47) Eine große Anzahl radirter Bll., ohne den Namen des Aetzers für:
a) Description de l'Univers, von Allain Manesson Mallet. A Paris. M. DC. LXXXIII. 5 Bde. gr. 8. Die Kupfer mit Abbildungen von Volkstrachten, Landessitten, Vedutn; u. s. w. haben noch historischen Werthe sie sind sämmtlich radirt und gehören zu den sorgfältigeren Werken aus der ersten Zeit des Künstlers, der seinen Namen nicht darauf gesetzt, weil er damals für fremde Verleger arbeitete.
b) Les Travaux de Mars en l'Art de la Guerre. Von demselben verfasst. Paris M. DC. LXXXV. 3 Bde. gr. 8.

48) Zeremonie eines Autodafé in Portugal. gr. qu. Fol.

49) Das Freudenfeuer vor dem Pariser Rathause, und die Illumination des Louvre an der Wasserseite, im J. 1682, bei der Geburt des Herzogs von Bourgogne. 2 Bll. qu. Fol.

50) Abbildung der Trauerdekoration in Notre-Dame zu Paris, bei der Leichenfeier und Seelenmesse des Prinzen von Condé, im J. 1687. gr. Fol.

51) Theaterdekorationen für die in Venedig aufgeführte Oper »die eifersüchtige Venus«. Nach J. Torelli. 10 Bll. qu. Fol.

52) Vier andere Theaterdekorationen für das in Paris aufgeführte Ballet: »Thetis« und die ebendaselbst gegebene Oper »Andromeda«. Nach J. Torelli. qu. Fol.

s. Heineken, Dict. — Huber und Rost, Handbuch. VII. 382. — Le Blanc, Dict.

Antoine Aveline, Kupferstecher und Verleger, vermutlich Sohn und Schüler des Vorhergehenden, denn wir haben von ihm eine Anzahl Stadtprospekte, die in der trockenen Manier des Pierre I. ausgeführt sind und wahrscheinlich seiner ersten Zeit angehören; später wird seine Behandlung geschmeidiger und malerischer. Seine Bll. sind A. Aveline sculpsit oder fecit, oft auch Gravé oder Fait par A. Aveline bezeichnet, und führen dabei gewöhnlich eine von den Adressen seines Verlags, welchen er in Paris betrieb, zuerst Rüe du Foin, nachher Rüe St. Jacques, unter der Firma: à la Reine de France, und zuletzt ebendaselbst, aux armes de la Ville de Paris. Nach den Forschungen von Jal in amtlichen Aktenstücken, starb der Künstler in Paris am 22. März 1743, im Alter von etwa 52 Jahren. Bei Heineken, Huber und Le Blanc sind seine Bll. mit denen Pierre's I. vermengt.

1) L'Innocence. Nach F. Boucher. Von dem Maler anradirt und von A. Aveline beendigt. kl. Fol.

2—3) Zwei Tageszeiten: L'Heure du Matin und L'Heure du Midi. Nach Mondon le fils. Seitenstücke mit Modefiguren in Rokoko-Kartuschen; unter jedem Bl. acht franz. Verse; gehören zu der Folge der vier Tageszeiten, von welcher François-Antoine Aveline die zwei andern gestochen hat. qu. Fol.
I. A Paris chez A. Aveline et chez Mondon le Fils.
II. A Paris chez F. Chereau.

4—9) Sechs Hefte mit Ornamenten und Modefiguren im Rokokostil. Nach Mondon le fils. Jedes Heft enthält 7 numerirte Bll., das Titelbl. mit eingeschlossen. 4.
4) Premier livre de forme Rocquaille et Cartel.
5) Livre de Trophée.
6) Troisième Livre de formes Cartels et rocailles. 1736.
a) Titel.
b) L'Amour couronnée.
c) Le Galand chasseur.
d) L'Heureux moment.
e) Le Rendez-vous.
f) L'Amoureux guerrier.
g) L'Officieux valet.
7) Quatrième Livre de Formes ornées de Rocailles, Cartels, Figures, Oyseaux et Dragons chinois. 1736.
8) Cinquième Livre de Figures et ornements chinois. 1736.
a) Titel.
b) La Sultane Favorite.
c) Amida Divinité Japonaise.
d) Le Sultan de la Chine avec une esclave.
e) Conversation chinoise.
f) Puzza tenant son fils Horus.
g) Trophée d'armes d'un Grand de la Chine.
9) Sixième Livre de Formes Rocailles et Cartels ornés de Figures Françoises. 1736.
a) Titel.
b) Le content villageois.
c) Les petits Maîtres.
d) Les tendres Accords.
e) Le repas champêtre.
f) L'Amant Fidèle.
g) L'Amant Aimé.

10—17) Prospekte französischer Residenzschlösser. 8 Bll. kl. und gr. qu. Fol.

18—21) Französische Stadtprospekte. 4 Bll. gr. qu. Fol.

22—25) Vier Platten für: Nouvelle Description de la Ville de Paris, von Germain Brice. Paris, 1717. 12. Sechste Aufl.

26—27) Zwei Platten für: Versailles immortalisé, von J. B. de Monicart. Paris 1720. 4.

28) Abbildung des am Hofe errichteten Theaters für die zum Vergnügen der Prinzessin von Piemont (Gemalin des Herzogs von Bourgogne) gegebene Oper. Nach F. Juvarra. qu. Fol.
29) Das Radfenster der Pariser Kathedrale, an der Seite des erzbischöflichen Palastes, ausgeführt im J. 1727. Im Unterrande die Widmung des Werkmeisters jener Arbeit, Claude Penel, an den Pariser Erzbischof, Kardinal von Noailles, und das Wappen dieses Prälaten. gr. Fol.
30) Nouveaux dessins de carrosses. Nach Mondon le fils. 6 Bll. qu. 4. (Heineken.)
31) Die Bibel Rafael's. Etwas kleinere Nachstiche nach Nic. Chaperon. 50 Bll., mit latein. und franz. Text. Beigefügt sind 3 Bll.: Tod Abel's, Abraham's Opfer und Simson unter den Ruinen, die nicht nach Rafael. Gravé à Paris par A. Aveline, se vend chez lui. kl. qu. Fol. (Aufgeführt von Passavant, Raphael. II. 207.)
32) La France à la vertu consacre ce tableau. Allegorie. Chevallier p. gr. Fol. (*W. Engelmann.*)

s. Heineken, Dict. — Huber und Rost, Handbuch. VII. 382. — Le Blanc, Manuel.

Pierre Aveline, Kupferstecher, der zweite dieses Namens, daher von uns Pierre II. benannt, geb. zu Paris 1710, † daselbst 1760, angeblich Neffe des Vorigen, empfing den ersten Unterricht in seinem Kunstfache bei J. P. Poilly. Seine Zeichnung, obschon nicht gerade inkorrekt, ist unbestimmt und, wie man sagt, wegpraktizirt, und seine technische Behandlung verbindet mit dem Flüchtigen das Leichte und Gefällige, welches den französischen Kupferstechern um die Mitte des 18. Jahrh. durchweg eigenthümlich ist. Er unterzeichnet gewöhnlich: P. Aveline.

Biblische Geschichte, Mythologie, Allegorie, Poesie, Profangeschichte und Bildnisse.

1—2) Zwei Bll. für das große Kupferwerk der Dresdener Gemäldegalerie (Dresden, 1757) II. Pl. 31 und 93, Seitenstücke nach B. Castiglione. qu. Fol.
   1) Noah lässt die Thiere in die Arche gehen.
   2) Jakob flieht mit Weib, Kind und Vieh von Laban.
3) Moses als Kind wird der Tochter des Pharao gebracht. Nach Giorgione. Cabinet Crozat (Paris, 1742) II. Pl. 2. gr. qu. Fol.
4) Jesus heilt Kranke. Nach J. Jouvenet. gr. qu. Fol.
5) Jupiter und Jo. Nach A. Schiavone. Cabinet Crozat. II. Pl. 11. qu. Fol.
6) Enlèvement d'Europe. Nach A. Watteau. gr. qu. Fol.
7) Enlèvement d'Europe. Nach F. Boucher. qu. Fol. Seitenstück zur »Geburt des Bacchus« (No. 16).
8) Der zornige Neptun. (Quos ego.) Nach Fr. Albani. gr. qu. Fol.
9) Vénus à sa Toilette. P. Aveline inv. et sculp. Im Unterrande sechs lateln. und sechs franz. Verse. Fol.
10) Accord de Vénus et de l'Amour. Nach Fr. Boucher. qu. Fol.
11—13) Drei Bll. nach Fr. Boucher. 1750. Fol.
   11) L'Amour nageur.
   12) Les Amours en galeté.
   13) Les Amours folâtres.
14) Diana und Aktäon. Nach J. Bassano. Cabinet Crozat. II. Pl. 12. Fol.
15) Diane au bain. Nach A. Watteau. qu. Fol.
16) Naissance de Bacchus. Nach Fr. Boucher. gr. qu. Fol. Seitenstück zur »Entführung der Europa« (No. 7).
17) Bacchus et Ariane. Nach eigener Erfindung. Im Unterrande sechs lat. und sechs franz. Verse. Fol.
18—21) Die vier Elemente. Nach Ch. Natoire. 4 Bll. in ovalen Einrahmungen, gemeinschaftlich gestochen mit Perronneau. qu. Fol.
22—25) Die vier Elemente, dargestellt durch chinesische Figuren. 4 Bll. Nach Fr. Boucher. kl. Fol.
26—27) Sommer und Winter, durch Kinder dargestellt. 2 Bll. Nach Ch. Natoire. qu. Fol.
   I. Die Platte von den Maler angeätzt.
   II. Von P. Aveline mit dem Grabstichel vollendet.
   Die zu dieser Folge gehörigen zwei andern Jahreszeiten, ebenfalls vom Maler angeätzt, sind von Benoist II. Audran beendigt.
28—31) Die vier Jahreszeiten, durch Kinder vorgestellt. 4 Bll. Nach eigener Erfindung. kl. Fol.
32—35) Die vier Jahreszeiten, durch chinesische Figuren vorgestellt. 4 Bll. Nach Fr. Boucher. kl. Fol.
36—39) Die vier Welttheile. 4 Bll. Nach eigener Erfindung. qu. Fol.
40—44) Die fünf Sinne, galante Vorstellungen. 5 Bll. Nach eigener Erfindung. kl. Fol.
45—50) Die fünf Sinne. 6 Bll. Nach Fr. Boucher. Der Tastsinn ist auf zwei verschiedene Arten dargestellt. Fol. (Heineken.)
51) Andromeda. Nach Fr. Boucher. Fol.
   I. Mit Nadel und Scheidewasser vorbereitet vom Maler.
   II. Mit dem Stichel vollendet von P. Aveline.
52) Enlèvement d'Elène. Nach Deshayes. Fol.
53) Aeneas erhält Beistand von Apollo. Nach Dems. Fol.
54) Sancho Pansa, verfolgt von den Küchenjungen, die ihn mit Spülicht einseifen wollen. Nach Fr. Boucher. qu. Fol.
55) Der Schiffbruch des Lazarille De Tormes bei seiner Rückkehr aus Indien. Nach P. Lemesle. Fol.
56) L'Anneau de Hans Carvel (aus Lafontaine's Erzählungen). Nach Laurin. Im Unterrande der franz. Titel, zwei vierzeilige Strophen, und dazwischen die Adresse: A Paris chez Buldet .... qu. Fol.
57) Der Tod des Seneca. Nach L. Giordano. Für das große Kupferwerk der Dresdener Gemäldegalerie (Dresden, 1753) I. Pl. 38. gr. qu. Fol.
58) Nic.-Aug. Chupin, Schatzmeister, halbe Figur, an einem Tische stehend. Nach L. Autreau fils. P. Aveline sculp. 1737. Im Unterrande das Wappen des Vorgestellten, dessen Name nicht angegeben ist. Fol.
59) Gabriel Dupineau, Jurist, Brustbild, $^{3}/_{4}$ links. Oval. 12.
60) Joseph Paris Duverney, Brustb., $^{3}/_{4}$ links. Oval. Nach L. M. Vanloo. 8.

61) André-Hercule de Fleury, Kardinal, ganze Fig., stehend, begleitet von Segensfülle, Frömmigkeit und Gerechtigkeit, Allegorie auf die glücklichen Resultate seines Ministeriums. Nach J. Chevallier. Im Unterrande vier franz. Verse. Fol.
62) Fr. Geminiani, italienischer Musiker, Brustb. auf einem Medaillon, welches ein Genius hält und die drei Charitinnen bekränzen; im Hintergrunde, rechts, tanzen ein Faun und eine Faunin nach den Tönen einer Hirtenflöte, oben in der Luft fährt Apollo mit seinen Sonnenrossen. Nach E. Bouchardon. Fol. Niedliches Bl., fein und zart gestochen.
I. Unten, über dem Einfassungsstrich gegen die Mitte: An. 1738; unter der Randlinie, links und rechts, die Namen der Künstler.
II. Mit der Unterschrift: Sequor et quà duxeris adsum.
III. Mit der Unterschrift: Debent Charites haec pignora Vati. Der Name des Dargestellten ist in keinem der drei Plattenzustände angegeben.
63) Pierre Lasson, Jurist, Brustb., $^3/_4$ links. Aveline sculpsit 1741, A Paris. 12.
63 a) Jean Baptiste Monoyer, Blumenmaler, Halbfig., eine Palette in der linken Hand. Nach G. Kneller. Oval. Fol.
64) Eine Anzahl Bildnisse für die unter dem Namen: Suite d'Odieuvre bekannte Porträtsammlung, darunter die oben (Bd. II. 60) genannte Kopie nach dem Bildnisse des Kupferstechers Bern. Picart von M. des Angles und J. van der Schley. 8.

Genreszenen, Studien, Ornamente.

65) Eine Hirtin treibt eine Viehherde. Nach Berchem. gr. qu. Fol.
66) La Bergère prévoyante. Nach Fr. Boucher. gr. Fol.
67—70) Vier Bll. nach Fr. Boucher. Fol.
67) La Musique.
68) Le Trébuchet.
69) La Fontaine de l'Amour.
70) La Bonne aventure.
71) La Belle Cuisinière. Nach Fr. Boucher. Fol.
72) L'Utile accident. Nach K. van Falens. gr. qu. Fol.
Abdrücke nach Heller-Andresen:
I) Mit Filloeul's Adr.
II) Mit Aubert's Adr.
73—74) Zwei Seitenstücke nach Francisque. Fol.
73) La Jarretière.
74) La Puce.
75) Der Platz Maubert in Paris. Nach Et. Jeaurat. gr. qu. Fol.
76—79) Vier Bll. für: Nouveau Recueil des Troupes légères de France. A Paris chés F. Chéreau. 12 numerirte Bll., nach P. B. de la Rue. kl. Fol.
76) Arquebusiers de Grassin, Cavalerie (No. 5).
77) Fusiliers de Montagne (No. 6).
78) La Morlière, Dragons (No. 8).
79) Bretons volontaires, Fusiliers (No. 11).
80) Le Trio Flamand, Gruppe von drei Halbfig. Nach A. van Ostade. Fol.
81—82) Zwei Seitenstücke nach Ch. Parrocel. 4.
81) La Souris (ein Knabe mit einer Maus in der Falle).
82) Le Chat (ein kleines Mädchen mit einer Katze im Arm).
83) La Folie. Ein Schalksnarr, halbe Fig., mit Pritsche und Schellenkappe. Nach C. de Visscher. qu. Fol.
I. Vor der Schrift.
II. Mit der Unterschrift: La Folie.
84—85) Zwei Seitenstücke nach A. Watteau. kl. Fol.
84) L'Amante inquiète.
85) La Rêveuse.
86) Les Charmes de la Vie. Nach A. Watteau. gr. qu. Fol.
87) Le Concert champêtre. Nach dems. Fol.
88) L'enjôleur. Nach dems. Fol.
89) L'Enseigne. Das Ladenschild des Pariser Kunsthändlers Gersaint. Nach dems. qu. Fol. max. Meisterstück des Stechers.
I. Vor der Schrift.
II. Mit der Unterschrift: L'Enseigne.
90) La Famille, Gruppe von drei Personen unter Bäumen. Nach dems. Fol.
91) Récréation italienne. Nach dems. gr. qu. Fol.
92) La Villageoise. Nach dems. kl. Fol.
93) La Famille du Bucheron. Nach Ph. Wouwerman. qu. Fol.
94—113) Ein Heft Studienköpfe nach Antiken, mit einem Titelbl. von seiner eigenen Erfindung. 20 Bll. kl. 4. (Heineken.)
114) Sechs Hefte mit Kindergruppen. Nach Fr. Boucher. Das erste, zweite und vierte Heft hat P. Aveline gestochen; das dritte, fünfte und sechste sind von L. F. de la Rue und Huquier fils. Jedes Heft enthält 6 Bll. 4. (Heineken.)
115—120) Nouveau livre d'Enfants. Nach E. Bouchardon. 6 Bll. mit Kindergruppen. Fol. und qu. Fol.
121) Nackte akademische Figur, sitzend. Nach E. Bouchardon. gr. Fol.
122—125) Vier Bll. für Livre de Diverses Figures D'Académies, dessinées par E. Bouchardon. A Paris chez Huquier, 1738. 12 numerirte Bll. Fol. Unserm Künstler gehören die Nrn. 5, 10, 11 und 12; die andern sind von dem jüngeren Jean Aveline, dem jüngeren J. Bouchardon und J. B. Perronneau.
126—129) Vier Bll. für: Second Livre de Diverses Figures D'Académies dessinées par E. Bouchardon. A Paris chez Huquier. No. 2, 5, 9, 10 und 12 einer Folge von 12 numerirten Bll., wozu Jean Aubert, Huquier und Perronneau die andern sieben Nrn. gestochen haben. Fol.
130) Stillleben mit todtem Wildpret, welches ein Dachshund bewacht. Nach Oudry. Fol.
I. Vor der Schrift.
131) Arabeskenfüllung mit Figuren; im Mittelfelde Venus von Amor verwundet. Nach A. Watteau. Radirt vom Grafen Caylus und mit dem Stichel überarbeitet von P. A. qu. Fol.
132) Le May. Nach A. Watteau. No. 4 einer Folge von vier Arabeskenfüllungen mit Figuren, wozu J. Moyreau, J. J. Lebas und G. Scotin die drei ersten Bll. ausgeführt haben. gr. Fol.
133—134) Zwei Bll. nach A. Watteau. Le Buveur (No. 2) und Le Faune (No. 4), zu einer Folge von vier Arabeskenfüllungen mit Figuren, deren zwei andere (La Folie und Momus) J. Moyreau gestochen hat.
135—138) Vier Bll.: Titelbl. und Pl. 90, 106 und 118, für: Oeuvre de Juste Aurèle Meisson-

nier. A Paris chés Huquier rue St. Jacque. Fol.

139) Quatre Livres de Vases. Nach Fr. Boucher. 4. (Heineken.)

140—153) Premier et Second Livres de Fontaines. Nach Fr. Boucher. 14 Bll., Titelbll. mit einbegriffen. A Paris chez Huquier. 4. (Heineken.)

154—157) Vier Bll. mit den Verzierungen in den vier Ecken des großen Spiegelsaals in Versailles, für: La Grande Galerie de Versailles, gravée sous la direction de J. B. Massé. Paris 1752. gr. Fol.

158) Modell einer im Hofe des Louvre zu errichtenden pyramidenförmigen Kapelle. Nach der Zeichnung von François Dubois. Fol. max.

I. Im Unterrande: Dessein d'une chappelle en Pyramide . . . . par François Du Bois. Daneben dieselbe Inschrift lateinisch.

II. Mit der Dedikation. Unten rechts, unterhalb des Avec Priuil. du Roi: Aveline fe.

III. Wie II; nur unten rechts Aveline fe ausgelöscht und dafür: 4. G. G.

159) Titelvignette mit der Devise: Apollo salutaris. Nach A. H. Für die Histoire de l'origine et des progrès de la Chirurgie en France. Paris 1749. 4.

François Antoine Aveline, Kupferstecher, Sohn von Antoine und angeblich Vetter und Schüler von Pierre II., auch der »jüngere Aveline« genannt, geb. 21. Mai 1727 in Paris, arbeitete hauptsächlich für dortige Verleger, und ging später nach London; daselbst starb er nach Basan's Angabe in Dürftigkeit. Seine Bll. führen folgende Bezeichnungen: F. A. Aveline sculpsit; — F. Aveline le fils sculp.; — F. Aveline filius sculp.; — Aveline fil. sculp.; — Aveline le jeune sc.; — Aveline junior sculp.

1) Neptun besänftigt die brausenden Wogen. Nach F. Boucher. gr. Fol.

2—3) Zwei Tageszeiten: Le Tems de L'Apresdinée und Le Tems De La Soirée. Seitenstücke mit Modefiguren in Rokoko-Kartuschen, nach Mondon le fils; unter jedem Bl. 8 franz. Verse. Gehören zu der Folge der vier Tageszeiten, von welchen Ant. Aveline d. Ae. die beiden andern gestochen hat. qu. Fol.

I. A Paris chez A. Aveline et chez Mondon le Fils.

II. A Paris chez F. Chereau.

4) Gabriel-François Landry de Sericourt, Abbé, Brustb., $^3/_4$ rechts. Oval. Fol.

5) Charles Rollin, Brustb., $^3/_4$ links. Oval. 8.

I. Vor der Schrift.

II. Die Umschrift im Rande des Ovals, die Namen des Malers und Stechers unter dem Oval, vier franz. Verse am Sockel, und im Unterrande: à Lausanne, et à Genève chez Bousquet et Compe.

6) Weibliches Brustb. in einem Blumenkranz, der von flatternden Amorinen getragen wird. Nach Cochin d. Jüng. qu. 24. Radirtes Blättchen.

7—12) Chlothar III., König der Franken; Childebert II.; Pipin der Kurze; Karl der Kahle; Raoul, König von Frankreich; Catherine de Bourbon, Schwester Heinrich's IV., 6 Bll., von denen die fünf ersten nach A. Boizot's Zeichnungen gestochen sind, während das letzte die Bez. des Malers A. F. trägt. Für Odieuvre's Porträtsammlung. gr. 8.

13) Le Musicien Espagnol, singender junger Mann. dabei eine Guitarre spielende Frau. J V (verschränkt) Velsen pinxit 1631. Aveline sculpsit. London etc. Publ. etc. Septr. 30th. 1755. kl. Fol. Der Name des Malers wird gewöhnlich, aber fälschlich, J. E. Evelsen gelesen, die angeblichen E sind aber nichts als die öfter vorkommende, verschnörkelte Form des A. (*Mittheil.* von *W. Schmidt.*)

14) Le Musicien Flamand. Nach D. Teniers. Fol.

15) La Barque Chinoise. Nach Fr. Boucher. Fol.

16—21) Chinesische Figuren und Sachen. 6 Bll. Nach J. Pillement. London published 1759. gr. qu. Fol.

22—27) Chinesische Figuren. 6 Bll. Nach F. Boucher. Fol.

22) La Rêveuse.

23) Le Mérite de tout pais.

24) Le Paquet incommode.

25) Le Concert Chinois.

26) L'oiseau à bonnes fortunes.

27) Les Délices de l'Enfance. Dieses letzte ist von Baléchou gestochen.

28) Vue d'un côté du port d'Echelle au Levant. Nach J. Vernet. gr. qu. Fol.

29) Le Pacha en Promenade. Nach dems. gr. qu. Fol.

30) Titelbl. für: Ephémérides des mouvemens célestes. Nach S. Challe. 4.

31) Vignette für: Angélique et Médor. Nach Cochin d. J. 12.

32) Vignette für die Histoire généalogique de la maison Du Chatelet. Fol.

33) Vue perspective de l'Illumination de la Rüe de la Ferronerie du côté de la Rüe St. Honoré (8 Septembre 1745). Nach den Zeichnungen der beiden Slodtz. Les figures dessinée par Cochin le fils et gravé par F. A. Aveline. La Perspective par Bovait et gravé par Baillieul l'aîné. Letzterer verlegte das Bl., das von ihm den Six Corps des Marchands de la Ville gewidmet ist. qu. Fol.

Das andere Bl., ein Seitenstück, mit der Vue perspective de L'illumination de la Rüe de la Ferronerie du côté de la Rüe St. Denis ist nicht von F. A. Aveline, sondern von Marvie und Bovait.

s. Heineken, Dict. — Huber und Rost. Handbuch. VIII. 149. — Le Blanc, Manuel.

E. Kolloff.

Jean Aveline, Kupferstecher, nach Mariette zu seiner Zeit 1735 in Paris lebend und Bruder des vorhergehenden. Heineken (Dict.) erwähnt ihn ebenfalls, mit der Bemerkung, dass er beinahe nur für Buchhändler gearbeitet, weßhalb er nur drei Bll. von ihm anführe, die nicht deutlich bezeichnet sind. Ich kenne von ihm folgende Bll.:

1—4) Vier akademische Figuren (No. 2, 6, 8 und 9) für: Livre de diverses Figures D'Académies Dessinées par Edme. Bouchardon. A Paris chez Huquier 1738. Fol. Sie sind J. Aveline junior sculp. bezeichnet und gehören zu einer Folge von 12 numerirten Bll., wobei Pierre II., Aveline, J. B. Perronneau und der jüngere J. Bouchardon mitgearbeitet haben.

E. Kolloff.

Avellanus. P. Albericus Avellanus, wol italienischer Maler im 18. Jahrh.

Nach ihm gestochen:

Hl. Bernhardin von Siena. Gest. von Jan. Guttierez.

s. Heineken, Dict.

W. Schmidt.

Avellar, s. **Avelar.**

Avelli, s. **Xanto.**

Avellino. Giulio oder Giacinto d'Avellino, nach seiner Vaterstadt »il Messinese« genannt, Landschaftsmaler in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. Von Natur liebenswürdig und schön, talentvoll und geistreich, erwarb er sich durch seine Werke den Namen des größten Landschaftsmalers, den Messina hervorgebracht hat. Nachdem er in dieser Stadt bei Niccolò Francesco Maffei Mathematik, Perspektive und Architektur studirt hatte, ging er nach Neapel und wurde der Schüler des Salvator Rosa. Zurückgekehrt nach Messina vermälte er sich mit der Tochter seines ersten Lehrers. Eines Tages gerieth er mit einem Priester in Streit; er verwundete diesen durch einen Büchsenschuss und floh dann, sich zu retten, nach Neapel. Hier wurde ihm die Liebe einer Frau unerträglich, die in Leidenschaft und Eifersucht so weit ging, dass sie seiner Gattin mit Gift nach dem Leben trachtete. A. begab sich daher nach Rom und dann nach Venedig. Auch andere große Städte suchte er noch auf, bis er endlich in Ferrara eine bleibende Stätte und einen bedeutenden Wirkungskreis fand. Er führte hier die Landschaftsmalerei wieder ins Leben zurück, welche mit dem Tode der Dossi untergegangen war. An Meistern anderer Art fehlte es in Ferrara nicht. Avellino verehrte namentlich Francesco Costanzo Catanio, dessen Geisselung Christi sein Lieblingsbild war. Innige Freundschaft schloss er mit dem Kunstfreund und Schriftsteller Baruffaldi; wie dieser, war er auch Mitglied der Accademia degli Intrepidi, in der er öfters Beweise seiner dichterischen Befähigung gab. Avellino liebte die Poesie; ihren größten Meister sah er in Torquato Tasso.

Avellino's Gemälde fanden dauernde Anerkennung. Noch Lanzi und Rosini rühmen, dass er die gewaltsame und herbe Kunstweise seines Lehrers Salvator Rosa zu mildern bestrebt war. In seinen Werken erregte die geistreiche Staffage, aber ganz besonders die Fülle von Bauwerken und Ruinen allgemeines Interesse. Diese Säulenhallen und grandiosen Trümmer der klassischen Welt waren durchaus im Geist und Geschmack der italienischen Romantik. Als würdiger Schmuck der Säle und Galerien wurden Avellino's Gemälde überall gesucht. Dennoch kannte selbst das vorige Jahrh. wenige derselben. Cittadella zählt in Ferrara folgende auf: Acht Landschaften mit heiligen Geschichten im Hause Donati; Zwei in dem des Giacomo Pomatelli und andere in dem des Cremona. Auch die Vorhalle des großen Sales in der Residenza de' Consoli hat Avellino gemalt. Der Künstler starb am 3. Aug. 1700 im Hospital de' Battuti bianchi zu Ferrara.

s. Baruffaldi, Vite de' pittori etc. Ferraresi. II. 394 und 222 Anm. — Cittadella, Catalogo istorico IV. 341. — Barotti, Pitt. di Ferrara. p. 193. — Memorie de' pitt. Messinesi. p. 202. — Lanzi, Storia pittorica. IV. 300. — Rosini, Storia della pittura. VII. 129. — Zani, Encicl.

Jansen.

Avellino. Onofrio Avellino, Maler zu Neapel um und nach 1700, soll in Rom 1741 im Alter von 67 Jahren gestorben sein. Er lernte zuerst bei Luca Giordano, und als dieser nach Spanien berufen war, bei Fr. Solimena. Er kam dann zu einem gewissen Ansehen und erhielt insbesondere viele Bestellungen auf Bildnisse. Für die Kirche der Karmeliter zu Sorrent malte er ein großes Bild, die hl. Jungfrau mit dem Kind, von Engeln und Heiligen umgeben; für die Stadt Vico bei Sorrent die hh. Ciro und Giovanni, die Kranken heilend, und darüber die hl. Jungfrau mit dem Kind in der Engelsglorie. Desgleichen verfertigte er zwei Gemälde für die Kirche del Rosariello delle Pigne ausserhalb des Thores S. Gennaro zu Neapel, aus der Geschichte des hl. Domenicus. Dominici gibt an, dass viele Kopien von Avellino in's Ausland, so nach England, Frankreich und namentlich auch nach Venedig gegangen seien, wo man sie für die Werke seiner Lehrmeister gehalten habe; so Schlachten nach L. Giordano und Historienbilder nach Solimena, die alle mit der größten Freiheit kopirt gewesen wären.

Nachdem Onofrio in seiner Heimat viele Werke ausgeführt, wandte er sich nach Rom, wo er sich verheiratete und ständig niederliess. Auch hier mangelte es ihm nicht an Bestellungen: Dominici nennt hierunter den hl. Alberto, der Kranke heilt, in der Kirche von Monte Santo, ein Bild, das vielen Beifall erlangt habe. In den letzten Jahren seines Lebens habe er übrigens, wol wegen seiner zahlreichen Familie, auch seine Bildnisse, mit denen er Erfolg hatte, mit wenig Sorgfalt mehr gemalt. Sein größtes Werk ist nach Lanzi die Decke von S. Francesco di Paola in Rom.

Nach ihm gestochen:

1) Bildniss des Kardinals Alois. Caraffa. Gest. von Massi.
2) Bildniss des Kardinals Buffo. Gest. von A. van Westerhout.

s. Dominici, Vite dei Pittori etc. Napoletani. IV. 211. 553. — Lanzi, Storia pitt. Uebers. von Quandt. I. 611. — Heineken, Dict. — Füssli, Künstlerlexikon. I.

W. Schmidt.

Avemann. Wolf Avemann, malte in H. van Steenwyck's Manier perspektivische Ansichten von Kirchen. Doppelmayr lobt ihn und

sagt, er habe eine lange Thätigkeit ausgeübt. Nach dem J. 1620 sei er von Nürnberg nach Hessen gegangen, wo er auf gewaltsame Weise das Leben verloren habe.

s. Doppelmayr, Hist. Nachricht von den Nürnb. Mathematicis und Künstlern. 1730. p. 215.
W. Schmidt.

Aven. **Leo d'Aven,** s. **Thiry.**

Avenarius. Tony Avenarius, Maler der Gegenwart in Köln, von welchem 1870 die bemerkenswerthen Restaurationsarbeiten an den Mosaiken und Malereien der Krypta von S. Gereon in Köln begonnen wurden.

s. Zeitschrift für bild. Kunst. 1870. Chronik p. 111.
••

Avendano. Serafino de Avendano, moderner Maler, geb. zu Vigo in Spanien.

Nach ihm radirt:

1) Nel villaggio. Rad. von Domenico Casella in Genua. In: L'arte in Italia. III. 1871.
2) Notte nuvolosa. Rad. von Dems. Ebenda.
W. Engelmann.

Avendoel. Avendoel, holländischer Maler, welcher, nach den beiden in Schwerin vorhandenen Bildern zu urtheilen, etwa um 1650 thätig war. Diese (nicht bezeichneten) Bildchen stellen das Innere eines Stalles mit Schweinen dar; sie sind von leichter, flüssiger Behandlung, feiner Beleuchtung und guter Charakteristik der Thiere. Die Verwandtschaft mit P. Potter lässt vielleicht auf den Einfluss dieses Künstlers schliessen. Verschiedene ganz verwandte Thierstücke (meist Schweine) habe ich in kleineren Sammlungen und im Kunsthandel unter falschen Benennungen: P. Potter, B. Graat u. s. w. gesehen.
W. Bode.

Avenne, s. **Davesne.**

Avent, s. **Avont.**

Aventi. Aventi oder d'Aventi und da Vento. Aus dieser Familie treten in Ferrara zu verschiedenen Zeiten Künstler mannigfacher Art auf. Von hervorragender Bedeutung ist keiner gewesen.

Giovanni Maria war Maler und wird bereits 1520 als nicht mehr lebend bezeichnet.

Filippo arbeitete als Steinmetz (tagliapietra) 1536 an der Herstellung der Torre di Rigobello.

Die Steinmetzen Giovanni, der 1558—1577, und Ippolito, der 1574—1577 erwähnt wird, sind wahrscheinlich Nachkommen des Filippo.

Sigismondo war Zeichner und lieferte ausser anderen im J. 1600 für den Papst eine Zeichnung des Campanile.

Carlo wird 1621 als Kunststicker in Ferrara genannt.

s. Cittadella, Notizie relative etc. a Ferrara. pp. 596. 662. (vergl. 397). 103. 648.
Jansen.

Aver, s. **Auer.**

Averara. Giambattista Averara oder Averaria, Avernaria, d'Averara, Maler in der ersten Hälfte des 16. Jahrh., † 16. Nov. 1548. Seinen Namen hat er wahrscheinlich von jenem kleinen Averarathale bei Bergamo, welches nach Tassi's Ausdruck so viele Künstler hervorbrachte, dass man ein ganzes Buch über sie schreiben könnte. Wer Giambattista's Lehrer war, wissen wir nicht, aber seine Werke verrathen einen mittelbaren oder unmittelbaren Einfluss Tizian's.

In Bergamo schmückte er die Fassade des Palazzo del Podestà: Putten halten einige Wappen; Architektur und Blumenornamente, kräftig behandelt, treten in energischem Relief hervor; darüber malte er die Madonna mit dem Kinde nebst den städtischen Schutzheiligen Vincenzo und Alessandro. Innerhalb des Gebäudes ist der Fries des großen Sales von ihm. — Im Hause Pighetti bei S. Lorenzo, das zu Tassi's Zeit dem Grafen Pietro Giupponi gehörte, sind die Fresken des Sales, von Ornamenten umgeben, sein Werk. Sie enthalten folgende Darstellungen: 1) König Sulmone tödtet seinen Schwiegersohn Oronte. 2) Sulmone tödtet dessen zwei Söhne. 3) Orbeche naht sich mit dem Schwerte ihrem Vater Sulmone, um ihn zu ermorden. 4) Orbeche, vor sich die Häupter ihres Gatten Oronte und ihrer beiden Kinder, ersticht sich selbst. — Ridolfi sah noch unter der Loggia desselben Hauses eine Madonna mit S. Giuseppe und S. Bartolomeo, die aber zu Tassi's Zeit wahrscheinlich durch Uebertünchung beseitigt war.

Um 1533 verfertigte Averara die Malereien der Kapelle S. Bernardino in der Kirche S. Francesco. Die beiden Seitenwände und dabei je eine Lünette enthalten Wunder des Heiligen mit zahlreichen Figuren, Bauwerken und anmuthigen Landschaften. An der Decke sind symbolische Gestalten der Tugenden oder Sibyllen mit Bandstreifen in den Händen. — Die Fresken, die Ridolfi in der Kirche der Mönche von Vallombrosa sah, waren zu Tassi's Zeit nicht mehr vorhanden. Nur eine Jungfrau Maria mit zwei heiligen Benediktinern auf der Wand eines Korridors sprach er noch für eine Arbeit Averara's an. Dagegen wollte Tassi ihm und nicht Lorenzo Lotto die Bilder in seinem eigenen Hause zuerkennen; darunter war von besonderem Interesse der Fries des Saales, der Einzug Karl's V. mit zahlreichem Gefolge.

Im Refektorium des Klosters zu Astino befindet sich ein Christus am Kreuz und die vier Evangelisten mit ihren Symbolen. Das Bild trägt

die Bezeichnung: »Joanny Baptista de Averaria et Cristoforus de Bergamo pinxerunt anno domini MDLXIX die octavo Aprilis«. Da aber Averara bereits 1548 starb, so kann er dieses Werk höchstens angefangen und in einem unvollendeten Zustande hinterlassen haben. Oder sollte man mit Zani ohne Weiteres einen zweiten Giambattista d'Averara annehmen?

In der Beurtheilung des Meisters stimmen Alle darin überein, dass sein Kolorit anmutig war, und dass er mit Geschick Verkürzungen und andere Schwierigkeiten der Zeichnung zu behandeln verstand. Seine jugendlichen Gestalten werden als sehr gefällig, besonders aber seine Architekturen und Landschaften gerühmt. Als das Ideal des Meisters erscheint überall Tizian. Er war noch jung, als er starb, wie es heisst, an dem Biss eines tollen Hundes. Achilles Muccio oder Mozzi besingt ihn in seinem Theatrum Bergam. (VI. 120.)

s. Tassi, Bergamo. I. 52. etc. — Pasta, Le Pitture di Bergamo. pp. 35. 55. 60. (vermengt ihn mit Baschenis d'Averara). — Ridolfi, Le Meraviglie. I. 193. — Lanzi, Storia pittorica. III. 150. — Zani, Encicl. (Gibt die Stelle aus Muccio vollständiger als Tassi.)

Jansen.

Averara, s. **Baschenis.**

Avercamp. Hendrik van Avercamp, gen. de Stomme van Kampen, holländischer Landschaftsmaler im ersten Viertel des 17. Jahrh. Aus den Daten auf Stichen nach seinen Bildern und Zeichnungen wissen wir, dass er zwischen 1612 und 1625 als Künstler thätig war; aus der Benennung de Stomme van Kampen, welche er in allen alten Katalogen des 17. und 18. Jahrh. führt, sowie aus mehrfach erwähnten Ansichten der Stadt Kampen von seiner Hand dürfen wir mit großer Wahrscheinlichkeit schliessen, dass er aus Kampen an der Yssel gebürtig war und vielleicht auch dort lebte. Darauf allein beschränkt sich unsere Kenntniss seiner Person; denn was Chr. Kramm (im Anhang seines Werkes) Weiteres als Vermutungen vorbringt, ist höchst unwahrscheinlich oder sicher unrichtig. Aus den Daten auf seinen Werken, aus dem Charakter derselben und den Kostümen, die sich darauf finden, dürfen wir annehmen, dass Avercamp etwa um 1585 geb. ist und um 1635 starb. Die Angabe Kramm's (a. a. O.), dass eine Ansicht von Kampen im Besitze eines Beamten dieser Stadt das Datum 1663 (»zoo gemeent wordt«) trage, ist jedenfalls irrthümlich. Auch darüber, ob der Künstler seinen Beinamen »der Stumme«, wegen eines körperlichen Gebrechens führte, oder wegen seiner Schweigsamkeit und zurückgezogenen Lebensweise (wie Immerzeel vermutet), sind wir nicht unterrichtet.



Als Künstler nimmt Avercamp unter den frühesten Meistern der selbständigen holländischen Malerei eine keineswegs unansehnliche Stellung ein. Seine Landschaften — mit wenigen Ausnahmen Winterlandschaften — geben ein schlichtes, aber sehr charakteristisches Bild des Landes und des Treibens, das sich zur Winterzeit auf der Verkehrsstraße Holland's, auf dem Eise, entwickelt. In seiner bestimmten Zeichnung, dem kräftigen Tone und der feinen, harmonischen Stimmung seiner Lokalfarben steht er dem W. Buytenwech und dem E. van de Velde (in seinen früheren Bildern) sehr nahe. Ein besonderer Reiz ist die gute Erhaltung seiner Gemälde in der Frische und Leuchtkraft der Farben; daher ist die Angabe von van Eynden und v. d. Willigen, dass dieselben, namentlich im Grün, stark nachgedunkelt haben, ebenso irrtümlich als unverständlich. — Von ähnlichen Vorzügen und bisher in Holland noch mehr gesucht und geschätzt als seine Gemälde sind seine häufigeren Handzeichnungen: Aquarellskizzen oder meist leicht aquarellirte Federzeichnungen, zuweilen auch zu fertigen Bildchen verarbeitete Guaschzeichnungen. Auch hier finden wir die frische zarte Färbung, die bestimmte und doch leichte und selbst elegante Zeichnung. Reich an schönen Zeichnungen sind unter den öffentlichen Sammlungen namentlich das Museum Teyler zu Haarlem (8), das Museum Staedel zu Frankfurt (etwa 10), das Museum zu Hamburg (4), die Albertina zu Wien (4), das Museum zu Berlin (3).

Von seinen Gemälden befinden sich in den öffentlichen Galerien nur wenige und leider gerade die geringeren: zwei in der Galerie zu Dresden, je eines in den Galerien zu Berlin, Schwerin, Rotterdam (Flusslauf), Antwerpen (No. 456, Katalog 1857, als unbekannt), Dessau (Amalienstift, bez. 1620). Hervorragendere Bilder, besonders auch durch die feinere Zeichnung der Staffage ausgezeichnet, trifft man in verschiedenen Privatsammlungen, u. A. in der früher Haussmann'schen Sammlung zu Hannover, bei Minister von Friesen zu Dresden, bei H. Vieweg in Braunschweig, bei H. Suermondt in Aachen, H. von Lippmann in Wien u. s. f. Im Palazzo Brignole-Sale zu Genua sind zwei schöne runde Bildchen, Seitenstücke, Winterlandschaften mit Schlittschuhfahrern; dieselben tragen Avercamp's Monogr., gehen aber trotzdem unter Bril's Namen (*Mündler*). Ein von den gewöhnlichen Vorwürfen des Meisters sehr abweichender findet sich auf einem Gemälde im Besitze des H. Van Lerius zu Antwerpen, Streit in einem Wirthshause.

Der Künstler zeichnet nur sehr selten mit seinem ganzen Namen (wie auf den Bildern in Berlin und Dessau), in der Regel mit dem aus H und A zusammengesetzten Monogramme. Ein anderes, sehr selten vorkommendes Monogramm, welches Brulliot anführt, scheint aus

A, A oder wahrscheinlicher aus H, A, A zu bestehen.

Notizen von Th. Van Lerius.
W. Bode und W. Schmidt.

a) Angeblich von ihm gestochen:

Scheeps-Gevecht Tusschen een Engelschen en Hollandtschen Visscher; ‚Geschiedt op ‚den 9 Augustus 1652. Oben links Porträt des Letztern (Kees), rechts dessen Belohnung durch die Admiralität. Unten Lobgedicht. Dieses Bl. trägt nicht die Bezeichnung H. v. Avercamp fec., wie man aus Drugulin's Historischem Bilderatlas (No. 2363) schliessen könnte, sondern das Monogramm HA FE. Das Bl. ist vollständig mit dem Grabstichel ausgeführt und das Werk eines Stechers von Fach. Es wäre nun freilich nicht unmöglich, dass eine Zeichnung von Avercamp zu Grunde läge, wir halten das Bl. indessen für ein Werk des Hugo Allard. Fol.

J. Phil. van der Kellen.

b) Nach ihm gestochen:

1) Zwei junge Weiber stehend, die Hände übereinander geschlagen und vor den Leib haltend. Die Eine links ist von vorn, die Andere von der Seite gesehen: rechts gewendet. Gest. in Zeichnungsmanier mit drei Platten von H. Busserus 1771. kl. 8.
Die verschiedenen Abdrücke von den drei Platten sind von Heineken, Nagler, Le Blanc und Kramm als drei verschiedene Stiche von Busserus angesehen worden.
Die Abdrücke sind durch den Stecher auf der Kehrseite mit der Feder bezeichnet: H. Averkamp del. Hendk. Büsserus fecit 1771.

2) Winter beim Haag; Friedrich I., König von Böhmen, mit Gefolge auf dem Eis. Frederick de 5, koning van Bohemen en vrouw na het leven getykent. Mit dem Monogr. des Meisters und 1621. Gest. in Zeichnungsmanier durch C. Ploos van Amstel 1766. kl. qu. Fol.

3) Gruppe von Fischern. Gest. von Desfresne nach einer Zeichnung für Basan's Cabinet. kl. qu. Fol.

4—9) Folge von holländischen Landschaften. 6 numerirte Bll. Radirt von S. Fokke. Alle 6 sind mit dem Monogr. HA bezeichnet. qu. Fol.
4) De Haarlemmer Meer, A°. 1625. Hendrik van Averkamp, bygenaamt de Stomme van Kampen, ad Vivum del. S. Fokke fec. qu. Fol.
5) Ouderkerk aan den Amstel, A°. 1622. H. van Averkamp, ad Vivum del. S. Fokke fec. qu. Fol.
6) Buiten Alkmaar, A°. 1619. Wie das vorige bezeichnet. qu. 4.
7) Te Schellingwou, A°. 1619. Desgleichen. qu. 4.
8) Slooten, A°. 1624. Desgleichen. kl. qu. 4.
9) Amstelveen, A°. 1624. Desgleichen. kl. qu. 4.

10—15) Folge von 6 numerirten Landschaften. M. J. Schulptor. Henricus de Stom. inventor. Visscher excudebat 1612.

16) Strandszene mit Schlittschuhläufern. Im Vordergrunde: Fischerpaar auf einer Brücke. Nach einer Handzeichnung gest. von H. Spilman. gr. qu. 4.

17) Landschaft mit einer ruhenden und frühstückenden Bauernfamilie an einem pyramidalen Pavillon. Gest. von H. Spilman. qu. 4. (Katal. Winckler.)

s. Mariette, Abecedario. I. 42. — Füssli, Künstlerlex. (unter Haverkamp). — R. van Eynden en A. v. d. Willigen, Geschiedenis etc. I. 32. 34. — C. Josi, Collection d'imitations de dessins d'après les principaux maitres hollandais et flamands, commencée par C. Ploos, continuée et portée au nombre de cent morceaux avec des renseignements historiques et détaillés sur ces maîtres etc. London 1821 ff. — Immerzeel, De Levens en Werken etc. — Kramm, De Levens en Werken etc. — Brulliot, Monogr. I. No. 16. II. No. 2008. III. No. 511. — Nagler, Monogr. I. No. 97. III. No. 584.

Mittheilungen von Th. van Lerius, W. Schmidt, L. Gruner und M. Thausing.
Th. van Westrheene.

Averdieck. Eduard Averdieck, Architekt, geb. zu Hamburg am 17. Febr. 1810, erhielt seinen ersten Unterricht in seiner Vaterstadt von Professor Fersenfeldt. Er bereiste dann Deutschland, Frankreich und Italien und arbeitete auf den Akademien zu München unter Professor Gärtner und zu Berlin unter Professor Stier. In die Vaterstadt 1832 zurückgekehrt, liess sich A. als Architekt dort nieder und ertheilte zugleich Unterricht im Architekturzeichnen. Nach dem großen Hamburger Brande im J. 1842 wurde ihm eine nicht geringe Zahl von Privatbauten anvertraut.

Zu seinen bedeutenderen Bauwerken gehören die neuangelegte Büschstraße am Gänsemarkt, die Dampf-Cakesbäckerei von Ehlers und Sillem auf dem Grasbrook, und die Kirche der deutsch-reformirten Gemeinde. Besonders bekannt aber machte er sich als Erbauer von Sillem's Bazar am alten Jungfernstieg (moderner Prunkbau). Ferner baute A. die Kapelle der französisch-reformirten Gemeinde, die Stiftskirche und das Kinderhospital in St. Georg (letzteres ist nicht von Chateauneuf, wie das Hamburgische Künstlerlexikon p. 34 anführt).

A. gehört zu den Anhängern des romanischen Baustils, und steht insbesondere unter der Einwirkung von Gärtner und Stier.

s. Hamburger Künstlerlexikon.

Th. Gaederts.

Averecht. Die Averecht, Malerfamilie zu Brügge.

Jacob Averecht, Maler (*Schildere*), der zuerst in der städtischen Rechnung von 1382/83 erwähnt wird, wonach er 55 mit den Wappen des Königs verzierte Fahnen gemalt hatte. Ebenso malte er 1388/89 eine große Anzahl Wimpel und Wappenschilde mit dem städtischen Wahrzeichen. In den J. 1402 und 1403 wurde er dazu verwendet, das Holzgewölbe des Schöffensaales

im Rathhaus zu bemalen, ebenso die Thüren und das Portal des gleichen Saales nebst den darin befindlichen Statuetten, welche Cornelius van Aeltre ausgeführt hatte. Es scheint demnach, dass er zu Ansehen gelangt war, denn die Ratsherren von Brügge hatten überall die besten Künstler zur Ausschmückung ihres Stadthauses aufgeboten. Im J. 1412 machte er die Statuetten der Lettner in der Stiftskirche St. Donatianus in Brügge. Auch bekleidete er verschiedene Aemter in der St. Lukas- und St. Eligiusgilde: 1399—1400 war er Dekan, 1400—1401 Gouverneur, 1406—1407 wieder Dekan und 1415—1416 Vinder. Er starb um 1420.

Jan Averecht, Maler (*Beildescrivere*), Vinder der nämlichen Zunft in den J. 1405—6, 1410—11, 1419—20, 1429—30, und Dekan 1416—17. † um 1435.

Willem Averecht, Maler (*Scilder*), Vinder 1420—21, 1431—32. † um 1440.

W. H. James Weale.

Averlino, s. Averulino.

Averlinus. Johannes Averlinus, verfertigte laut Inschrift 1465 die in der kgl. Antikensammlung zu Dresden aufgestellte kleine Nachbildung der Reiterstatue des Mark Aurel in Bronze und schenkte sie dem Piero de' Medici. Sie enthält einige Abweichungen vom Original und Spuren von früherer Emaillirung einzelner Theile. Averlinus nennt sich einen Architekten, darf aber nicht mit dem gleichzeitigen Antonio Averulino, genannt Filarete, verwechselt werden.

Fr. W. Unger.

Avernier. Antoine Avernier, Holzschnitzer zu Amiens, im Beginne des 16. Jahrh., verfertigte die schönen Chorstühle von Eichenholz in der dortigen Kathedrale, welche den elegantesten gothischen Geschmack bekunden und vollkommen erhalten sind (ursprünglich 120 Sitze, jetzt nur noch 116). Avernier übernahm die Ausführung, so erzählt ein Lokalhistoriker nach einer gleichzeitigen Urkunde, um die winzige Summe von 32 Sous für's Stück; offenbar aber beruht dies auf einer schlechten Lesung oder vielmehr auf einer Lücke; es handelt sich hier sicher um eine Münze, die man anzuführen unterliess, und die 32 Sous betrug. Ein Meister »hucher« von Amiens, mit Namen Jean Turpin, leitete die Anfertigung der eigentlichen Stuhlgestelle. Die ganze Arbeit wurde 1501 auf Kosten des Kapitels begonnen und 1522 vollendet; man verwendete dafür mehr als 11200 Pfund damaliger Rechnung. Auf dem Schaft einer Säule, welche die Lehne des letzten Stuhles zur Rechten überragt, findet man die Jahreszahl 1521 (auf einem Stuhle das Datum 1508, für die Arbeit Turpin's). Von Avernier sind die geschnitzten Reliefs, welche zumeist Gegenstände aus dem Alten und Neuen Testament behandeln. Diejenigen, welche die Felder der Eingänge und die Pfosten der Stühle schmücken, sind von ansehnlicher Größe, und man sieht darauf die Tugenden der hl. Jungfrau, den Kindermord, die Herabkunft des hl. Geistes etc. abgebildet. Viollet-le-Duc rühmt die Schnitzereien sehr; auch der Arbeit, die dem Turpin angehört, zollt er Beifall. Von einem Theile der Stühle gibt er Abbildungen.

s. Gilbert, Description historique de l'église cathédrale de Notre-Dame d'Amiens. 1833. p. 292. — Dusevel, Recherches historiques sur les ouvrages exécutés dans la ville d'Amiens pendant les XIVe., XVe. et XVIe. siècles. 1858. p. 20. — Viollet-le-Duc, Dict. de l'architecture française du XIe. au XVIe. siècle. VIII. 465.

Alex. Pinchart.

Averrimono. Ansonio Averrimono, missverstandene Korrektur in dem magliabechianischen Exemplar der Abhandlung des Filarete über die Baukunst für Antonio Averulino. (s. diesen).

Fr. W. Unger.

Aversa. Mercurio d'Aversa, Maler in Neapel, gegen die Mitte des 17. Jahrh. Er lernte bei Giovan Battista Caracciuoli und war nach Lanzi keiner von den besten Schülern desselben. Er half seinem Meister in vielen Malereien, und es herrschte zu Dominici's Zeiten die Meinung, dass der größte Theil der schwachen Arbeiten Giovan Battista's von Mercurio herrührte. Nachdem sich dieser seine eigene Manier gebildet, verfertigte er viele Arbeiten; u. A. malte er damals die vier Bilder über den Thüren der Jesuitenkirche S. Giuseppe an der Chiaja. — Aversa bezeichnet wol eher seinen Geburtsort als seinen eigentlichen Namen; da er aber unter diesem angeführt wird und Mercurio wahrscheinlich bloß der Vorname ist, haben wir ihn hierher gezogen.

s. Dominici, Vite dei Pittori etc. Napoletani. III. 62. — Lanzi, Storia pitt., Uebersetzung von Quandt. I. 581.

W. Schmidt.

Averulino. Antonio Averulino, oder Averlino, genannt Filarete, Bildhauer und Architekt, geb. um 1400 zu Florenz, † um 1469. Seine künstlerische Entwickelung fällt in den Beginn der Renaissance, als deren ersten und wahren Urheber er nachmals Filippo Brunelleschi feierte. Mit allen den Meistern in den bildenden Künsten, welche damals Florenz zum Mittelpunkte einer neuen Kultur machten, stand Averlino in Verbindung, und auch den gleichzeitigen literarischen Bestrebungen blieb er nicht fern. — Unter den Bildhauern scheinen Lorenzo Ghiberti und Luca della Robbia den größten Einfluss auf ihn gehabt zu haben; in der Zahl der Künstler, die an den berühmten Pforten des Baptisteriums mitgeholfen haben, wird auch A. genannt. Jedenfalls nahm er dann unter diesen eine hervorragende Stellung ein. Denn als Papst Eugen IV. von Florenz, wo er das Konzil abgehalten hatte, nach Rom zurückkehrte, berief er, wahrscheinlich noch im J. 1443, den »Meister Averlino«

dorthin und übertrug ihm die Ausführung der Bronzethüre für S. Pietro in Vaticano. Mit zwei Schülern Niccolò und Varro machte sich dieser an das Werk; ob Pasquino von Montepulciano ebenfalls schon in Rom bei Averlino lernte, ist uns unbekannt. Niemals jedoch hatte jener Simone etwas mit ihm zu thun, den Vasari ebenso fälschlich zu einem Mitarbeiter Averlino's wie zu einem Bruder Donatello's gemacht hat. Wo unser Meister die Künstler seiner Zeit zusammenstellt, gedenkt er mit keiner Silbe des Simone; ich finde überhaupt nicht, dass er ihn irgend auch nur einmal erwähnt habe.

»Die Thür von S. Peter«, schreibt Averlino nachmals an den Herzog Franz Sforza in Mailand, »habe ich als ein würdiges Andenken verfertigt sowol für die hh. Petrus und Paulus als für den Papst Eugen IV.«. Jeder der beiden Flügel ist in drei große Felder getheilt: der eine enthält oben den thronenden Erlöser, in der Mitte Paulus stehend auf sein Schwert gestützt und neben ihm — dem vas electionis — ein Gefäss mit Lilien, endlich unten die Enthauptung des Apostels. Auf dem anderen Thürflügel zeigt das obere Feld die thronende Maria mit demutsvollem Ausdrucke, das mittlere den stehenden Apostel Petrus, der dem knieenden Eugen IV. die Schlüssel gibt, und das untere Feld die Kreuzigung des Apostelfürsten. Sie erfolgt auf Montorio; man sieht unten im Vordergrunde den Tiber, die sagenhafte Steineiche, das Mausoleum Hadrian's und zwei verschiedengestaltete Pyramiden. Hieran, sowie auch an den Details der anderen Hauptfelder, verräth sich die hingebendste Liebe des Künstlers für die antiken Kunstwerke und ihre Ornamentik. Allein dieser Sinn der Renaissance spricht sich noch viel lebhafter in den Umrahmungen aus, womit jeder Flügel geschmückt ist. Ueber jedem schweben jedesmal zwei Putten und halten in der Mitte ein Wappenschild; unten aber und von da links und rechts die Langseiten hinaufsteigend, entfaltet sich das reizendste, durch und durch antik gehaltene Arabeskenwerk. Wo sich die Ranken zu den Hauptrosetten zusammenschliessen sollen, bieten sie diese wol oft genug in schöner Blumenform dar, meistens jedoch zeigen sie die Köpfe antiker Männer und Frauengestalten in Medaillons. Aber auch überall an der arabeskenartigen Guirlande sind durch kleine Figuren Szenen der alten Geschichte und Sage, sowie einzelner äsopischer Fabeln dargestellt: heidnische Götter und Opfer, die Wölfin mit Romulus und Remus, der Raub der Sabinerinnen, Cloelia und ihre Jungfrauen zu Pferde den Fluss durchschwimmend, die Horatier und Curiatier, Horatius Cocles' Opfertod, das Kapitol als hoher Thurm mit den kletternden Rittern und oben mit der Gans, Leda mit dem Schwan, der Kranich, der dem Fuchs die Gräte aus dem Halse zieht u. s. w. — Genau in der Breite dieser Umrahmungen sind vier schmale kleine Reliefs angebracht, welche links und rechts auf den Thürflügeln die Hauptfelder von einander trennen. Sie enthalten Darstellungen aus dem Leben Papst Eugen's IV.: 1) Die Einschiffung des Kaisers Johannes VI. Paläologus und sein Empfang beim Papste; 2) Sigismund empfängt knieend die Kaiserkrone und reitet dann vom Papste geleitet aus der Leostadt; 3) Das Konzil von Florenz mit dem links sitzenden Paläologen und dem rechts höher thronenden Papste, sowie Einschiffung des Kaisers nach Konstantinopel; 4) Der Papst übergibt den Mönchen von S. Antonio in Aegypten die Glaubensregel; die ägyptischen Mönche ziehen zur Besichtigung der heiligen Dinge in Rom ein. Inschriften erläutern überall den Gegenstand, selbst die Städte und einzelne Personen sind mit Namen bezeichnet. Die vermeinte Großthat Eugen's wird in zwei Distichen verherrlicht. — An verschiedenen Stellen brachte der Künstler seinen eigenen Namen an; die Ornamentstreifen unter der Hinrichtung des Paulus und der Kreuzigung Petri hatte er gleichsam für sich reservirt. Unter dem einen befinden sich Seewesen, welche drei Brustbilder in Medaillons halten, von denen das mittlere die Umschrift hat: Opus Antonii de Florentia. Wahrscheinlich haben wir hier sein Selbstporträt und diejenigen seiner Schüler Varro und Niccolò. Der Ornamentstreifen unter der Kreuzigung Petri zeigt zwischen Greifen in der Mitte zwei Putten, welche ein Schild mit den Worten tragen: Opus Antonii. Endlich unten an dem linken Thürflügel auf der dem Innern der Kirche zugewandten Seite noch ein sonderbares kleines Relief, das Vasari und Valentini falsch verstanden haben. Links erscheint ein Mann auf einem Esel mit Schweinchen am Sattel, mit der Linken einen großen Krug erhebend; dann folgen sieben Arbeiter, die sich an der Hand gefasst halten, während der erste zwischen dem zweiten und dritten, der erste und zweite zwischen dem dritten und vierten u. s. w. hindurchkriecht. Wie links der Mann auf dem Esel, so schaut von rechts ein Mann auf dem »Dromendarius« — so ist das Thier bezeichnet — dem Reigen der Künstler zu. Oben steht: »Ceteris opere pretium fastus fumus ve mihi Hilaritas« (d. h. Andern lohnt Prahlerei oder Beräucherung die Arbeit, mir Lustigkeit), zu beiden Seiten des letzten der sieben Figuren »Antonius et discipuli mei«.

Wie jetzt die Pforte am neuem S. Peter erscheint, so hat sie Paul V. im J. 1620 anbringen lassen; dabei sein Wappen und die Inschrift Paulus V. Pont. max. restauravit A Pontif. XV.

Ueber Averlino's Werk hat Vasari sehr ungünstig geurtheilt; er begriff nicht, warum einem solchen Manne eine solche Arbeit anvertraut wäre; es hätten sich doch ganz andere Meister in Rom dafür gefunden. Allein man muss sich vergegenwärtigen, dass die Bronzethüre am S. Peter etwa gleichzeitig mit der zweiten

Pforte des Baptisterium's in Florenz (1447) vollendet war, dass ihr Meister durch die Umstände zur schnellsten Arbeit und damit zu einer gewissen Flüchtigkeit gezwungen worden. Jedenfalls ist die energische, ja überschwängliche Hingabe, die Averlino an die klassische Formenwelt bewies, von großer kunstgeschichtlicher Bedeutung. Manche hielten die Umrahmung für eine Schöpfung der Alten selber, und für sie sowol als für die kleinen Reliefbilder hat noch die Gegenwart alle Anerkennung. Als zeitgenössische Historien haben die letzteren noch überdies für die Kenntniss des damaligen Kulturlebens einen besonderen Werth.

Das gepriesene Grabmonument Martin's V., das sich vor der Konfession in S. Giovanni Laterano befindet, die liegende Gestalt des Papstes in pontifikalem Gewande zeigt und mit anmutigen Reliefs verziert ist, wurde unserm Meister zugeschrieben, allein nach Fournier (Rom. p. 94) ist es ganz allein von Simone gearbeitet.

Seit 1447, als Nikolaus V. den päpstlichen Stuhl bestieg, war für A. die glückliche Zeit in Rom vorüber. Er beklagt sich selber über die Ränke der Römer, die seinem nächsten Freunde bereitet wurden und die dann auch ihn in seinem Wirken und Schaffen gehemmt hätten. Ueberdies wandte der neue Kirchenfürst 'seine Gunst ganz anderen Männern zu, vor allen dem Leon Battista Alberti und Bernardo Rosellino, und unser Meister war froh, als ihn andere Aufträge von dannen riefen.

Francesco Sforza, der Averlino in Rom kennen und schätzen gelernt hatte, berief ihn zu sich, nachdem er Herzog von Mailand geworden war. Der Künstler scheint 1451 zu ihm gekommen zu sein, da er sich in einem Briefe vom 20. Dez. dieses Jahres an Piero de' Medici für dessen Empfehlung bedankt (s. die Lit.). Am 7. Juli 1452 schrieb der Herzog an die Mailänder Dombauverwaltung, er habe bereits in 2 Briefen verlangt, dass an Stelle des kürzlich verstorbenen Filippino degli Organi die Meister Antonio de Fiorenza und Giovanni da Solara zu Ingenieuren beim Dombau eingesetzt würden. Er verlange, dass es nun sofort geschähe. (Nava, Memorie' intorno all origine del duomo di Milano. p. 233. — (*Unger.*) Später beauftragte Sforza den Künstler mit der Ausführung eines Planes für ein neues großes Hospital zu Mailand. Lange Zeit hatte es nur einzelne zerstreute kleine Asyle dieser Art gegeben, bis im J. 1448 alle insgesammt unter die einheitliche Leitung des Erzbischofs Enrico kamen und dieser die tolerante Bestimmung erliess, alle Kranken, ohne Rücksicht auf Religion und Vaterland, aufzunehmen. Bald wurde auch von der gesammten Bürgerschaft die Errichtung eines allgemeinen großen Krankenhauses beschlossen. Der Herzog und seine Gemalin Bianca Maria Visconti schenkten den Grund und Boden dazu, ein Schloss mit weitem Garten, und nahmen die Sache in ihre Hand. Am 12. April 1457 (alten Stiles) wurde der Grundstein feierlich gelegt: unter Betheiligung des gesammten Klerus, des Herrscherpaars und seiner Söhne und Töchter in Begleitung von Fürsten und Edelleuten. Der Grundstein, sowie eine zum Andenken geprägte Denkmünze, enthielten folgende von Tommaso da Riedi verfertigte Inschrift: Francus Sfortiae Dux IV, qui ammissum per praecessorem obitum urbis imperium recuperavit, hoc munus Christi pauperibus dedit fundavitque MCCCCLVII die XII April. Eine Inschrift, die noch gegenwärtig aussen an dem Ospidale maggiore angebracht ist, gehört einer späteren Zeit an und trägt keineswegs den autokratischen Charakter der ersteren. Sie lautet: »Franciscus Sforziae dux IV o. m. p. p. et eius uxor Bianca Maria Vicecomes, qui situm aedesque dederunt, una cum Mediolanensi populo hoc hospitale posuere MCCCCLVI.« Den Grundstein zu dem »Glorioso Albergo de' poveri di Cristo« — wie Averlino sich ausdrückt — legte der Herzog selbst. Erst nach Jahrhunderten wurde der Riesenbau, wesentlich im Geiste und Baustile seines ersten Schöpfers, vollendet.

Der Grundriss ist sehr einfach. Der Raum bildet ein Rechteck, 238 Meter lang und 95 Meter breit, angeordnet in ungefähr drei gleiche Theile, von denen der mittlere in seiner Mitte die Kirche tragen sollte, während die anderen rechts und links für die großen Räume bestimmt wurden, deren Grundrissen man die Form vollkommen gleichseitiger Kreuze gab. Hierdurch bekam man also einen großen Hofraum im Zentrum und bei den Bauten an den Seiten je vier kleinere Höfe zwischen den Schenkelarmen der Kreuze. Die Schenkel jedes Kreuzes sind 95,20 Meter lang und 9,52 breit; über ihrer Durchschneidung erheben sich Kuppeln, und in dieser Kreuzung stehend übersieht man leicht die vier großen Korridore, die nach den entgegengesetzten Richtungen auseinandergehen. Nach aussen hin waren überall, sowol nach allen den Höfen im Innern als an den Fassaden, Hallen von steinernen Säulen. Die Hallen an der Fassade jedoch befanden sich nur im unteren Stock, waren ehedem durch Eisengitter abgeschlossen und sind später ganz vermauert worden, um mehr Krankenzimmer zu gewinnen. Einzig und allein die eine Aussenseite des Gebäudes, die nach dem Kanale zu geht, war allezeit durchaus ohne diesen Schmuck der Kolonnaden. Die großen Fenster der Fassade sind spitzbogig abgeschlossen, aber ihre Ornamente bekunden in reichster Fülle den Geist der Renaissance. Eine Säule scheidet sie in zwei Theile, und Terrakotten mit Putten, Blumen und Blattwerk verzieren sie, während aus schildartigen Vertiefungen oberhalb der Säulchen Büsten von Heiligen u. s. w. hervorspringen. In diesen Details offenbart der Künstler den ganzen Reichthum seiner Phantasie und die Anmut seines Formensinnes. Als Backsteinbau darf sich nur noch der Hof der Certosa von Pavia mit dem Ospedale maggiore vergleichen.

Mächtige, reich angeordnete Gliederungen in Terrakotta scheiden die beiden Stockwerke von einander. Kolonnaden (Loggien) umschliessen auch, wie erwähnt, die beiden Stockwerke des großen, sowie der kleinen Höfe; auf den schlanken, zarten Säulen erheben sich schwerlastend die reichen Karniese. Zu Averlino's Zeit kam noch der ganze Kreuzgang (Crociere) der einen Seite zu Stande, und noch findet sich hier das alte ursprüngliche Portal, zu dem man auf Stufen emporstieg, und das dann in das schlichte aber durchaus angemessene und ansprechende Innere führte.

In dem Werke, das Averlino über Architektur geschrieben hat, stellte er in Wort und Bild auch das Ospedale grande dar und schilderte die Feier der Grundsteinlegung. Auch Cesare Cesariano beschreibt den Bau, wobei er sonderbarer Weise den Namen des Meisters verschweigt.

In Verri's Storia di Milano befindet sich die Abbildung eines Mailänder Privatpalastes, der, im vorigen Jahrh. zerstört, in den Details Gothisches und Renaissance in derselben Weise wie das Ospedale grande verband, daher Burckhardt geneigt ist, auch für diesen Bau Averlino als den Meister anzusprechen. Jedenfalls wissen wir von ihm selbst, dass ihm der Herzog verschiedene Arbeiten in Mailand übertrug. Auch zu den Beratungen über den Dombau wurde er herbeigezogen, und für die neue Kathedrale in Bergamo hat er den Plan gezeichnet, den Vasari rühmt, der aber erst in einer späteren Zeit, mannigfach verändert, zur Vollendung gelangte. Ricci ist der Meinung, dass noch in Averlino's Zeit alle diejenigen Theile des Domes entstanden, welche als reich ornamentirte Gothik erscheinen, und namentlich die Sakristei, die Hope als sehr sonderbare unächte (spurio) Gothik bezeichnet.

Cicognara hat Recht, wenn er von dem fruchtbaren Künstlergeiste Averulino's meint, dass er gewiss mit Vergnügen die ganze Welt umgebaut hätte. Der Künstler erzählt uns selbst von einer wunderbaren Bauidee, die er für den Herzog Sforza sich gebildet hatte, und zu deren Ausführung er alle Architekten, Bildhauer und Maler der »modernen Kunst« zusammen zu rufen gedachte. Dabei machte er die historisch interessante Bemerkung, dass man aber die Maler dafür aus der Ferne holen müsse, da nach dem Tode des Masaccio, Masolino und Fra Giovanni, des Domenico da Venezia, des Francesco di Pesello, des zu Lyon verstorbenen Berto (?) und des Andreino degl' Impiccati (Castagno) Italien keine hervorragenden Meister mehr besässe. Wol sei von den Ultramontanen Giovanni da Bruggia (Jan van Eyck) auch nicht mehr am Leben, allein unter ihnen gäbe es doch noch einen maestro Ruggieri (Rogier van der Weyden) und jenen Giachetto Francioso, der seiner Zeit in Rom Papst Eugen IV. und zwei Männer aus dessen Umgebung mit überraschender Lebenstreue gemalt habe, und dessen Werk, »auf Tuch (panno)« ausgeführt, in die Sakristei von S. Maria sopra Minerva kam. Allein diese Notiz aus der Handschrift der Palatina enthält einen Fehler: der Maler heisst nicht Giachetto, sondern Jean Fouquet. (*Unger*.)

Als Filarete zu künstlerischen Schöpfungen nicht mehr die Fähigkeit fühlte, beschäftigte er sich mit der Schriftstellerei. Kurze Zeit nach Leon Battista Alberti, in den J. 1460—1464, hat auch er über die Architektur geschrieben. Sein Werk umfasst 25 Bücher in drei Theilen und behandelt zuerst die Verhältnisse, Maße u. s. w. der Gebäude, wobei durch Gründe, durch Autoritäten und Beispiele erhärtet wird, wie alle diese Dinge von der Form und Figur des Menschen hergeleitet sind: welcher Gedanke sich dann 1558 bei Baccio Bandinelli wiederfindet, wenn dieser das Bauwerk als bellissima proporzione d'un corpo umano definirt (Brief bei Gaye, Carteggio). Darauf ist von den Baumaterialien die Rede. Der zweite Theil lehrt, wie eine Stadt auf das schönste und zweckmässigste angelegt werde, und der dritte endlich handelt von neuen Formen der einzelnen Gebäude, wie sie durch Mischung des Antiken und Modernen entstehen können.

Von dem Werke existiren drei Handschriften, zwei italienische und eine lateinische. Die eine italienische befindet sich in der Biblioteca Magliabecchiana zu Florenz. Aus 192 Foliobll. von Papier bestehend, zeigt sie nicht nur eine sehr schöne Schrift, deren Initialen mit Gold und Farben gemalt sind, sondern auch zahlreiche Zeichnungen, die einfach mit der Feder gefertigt oder kolorirt sind. Auf dem ersten Bl. halten zwei Putten das Wappen der Medicäer; auch das Porträt Averlino's fehlt nicht, das nach Vasari wieder der unvermeidliche Simone gemacht haben soll.

Vor dem April 1464 zum größten Theil geschrieben, — denn der alte Cosimo Vecchio wird noch als lebend erwähnt — wurde dieses Manuskript doch erst nach dessen Tode (1. Aug. 1464) vollendet, da gegen Ende desselben von der »degnia memoria di Cosimo« die Rede ist. Uebergeben wurde es von dem Verfasser an Piero di Cosimo de' Medici, in dessen Familie es noch zu Vasari's Zeit aufbewahrt wurde. Auch der zweite italienische Codex ist heute in Florenz und zwar in der Biblioteca Palatina. Er enthält 250 Papierbll., wurde mindestens von zwei verschiedenen Händen geschrieben, entbehrt aller Aquarellmalereien und hat selbst die einfachen Federzeichnungen in weit geringerer Anzahl. Dieses Exemplar ist wol nur die Kopie des zweiten Original-Manuskriptes, das wahrscheinlich auch im J. 1464 dem Herzog Francesco Sforza zu Mailand durch Averlino überreicht wurde. Es hatte merkwürdige Schicksale. Die Inschrift »Hic liber est Jeronimi Spannochi« in Siena zeigt uns bei wem und wo es sich eine Zeit lang aufhielt;

später, im 18. Jahrh., lag es eine Zeit lang bei einem Buchhändler in Siena zum Verkauf (Brief des Conte Carrara in den Lettere pittoriche IV. 316. V. 234).

Wie die Zeit ihres Ursprunges, so ist auch der Inhalt der beiden Original-Manuskripte wesentlich der gleiche, nur dass in dem ersteren mehr von den Werken des alten Cosimo Medici und in dem zweiten mehr von Sforza's Thaten im Krieg und Frieden die Rede ist.

Für den berühmten Sammler schöner Manuskripte, König Matthias Corvinus von Ungarn-Böhmen, wurde Averlino's Werk, durch Antonio Bonfini aus Ascoli in das lateinische übertragen, sehr schön auf Pergament geschrieben und mit kostbaren Miniaturen verziert. Als nachmals der reiche Besitz des Königs in der Welt zerstreut wurde, kam der Averlino zu den Dominikanern von S. Giovanni e Paolo in Venedig und liegt jetzt in der Markusbibliothek. Der Titel lautet: Antonii Averulini Florentini de architettura libri XXV, ex italico idiomate ab Antonio Bonfinio Asculano latine redditi.

Cicognara war, glaube ich, der erste, der sein Bedauern darüber aussprach, dass Averlino's Schrift ungedruckt geblieben wäre. Vasari hat dem Autor durch sein wegwerfendes Urtheil auf lange hin Schaden gebracht: obgleich in dem Buche, so schrieb er, manches Gute gefunden wird, so ist es dennoch zum größten Theile lächerlich und gar zu albern. Insbesondere tadelte es der Historiker, dass der Verfasser die Meister seiner Zeit und ihre Werke nicht in Erwähnung gebracht habe.

Dass Vasari dennoch viele historische Notizen dem Filarete entnahm, dass er viel praktisches und theoretisches Wissen aus ihm schöpfte, haben schon die neuen Herausgeber des Vasari bemerkt. Und Vasari's eigener Zeitgenosse, der Architekt und Schriftsteller Pietro Cataneo aus Siena (†1568), hielt Filarete's Schrift für werthvoll und nützlich genug, um jene fleissigen Auszüge daraus zu machen, welche heute die öffentliche Bibliothek von Siena besitzt. Bei seinen Notizen aus dem Werke ist Vasari keineswegs immer gewissenhaft verfahren. So beschreibt und zeichnet Averlino im 25. Buche die Fassade eines Mailänder Palastes (Contrada Bossi No. 1774), ohne den Urheber dieses Werkes zu nennen, und doch behauptet Vasari, dass Averlino als solchen den Michelozzo nenne (Ricci). — Averlino's Schreibweise hat allerdings etwas Manierirtes und gefällt sich in Latinismen; aber dieselbe Sonderbarkeit haben die besten Schriftsteller seiner Zeit. Die Ordnung in den Materien ist sowol verwirrt als ausserordentlich komplizirt, wobei denn die weitschweifende Redeweise doppelt ermüdet. Filarete erscheint als Schriftsteller wie als Künstler durchaus als der Typus der überquellenden Frührenaissance. Der Formenreiz der klassischen Welt hat auch ihn bezaubert und berauscht. Noch ist er keineswegs durchaus aus der Gothik heraus: vielleicht, dass er sie eben deßhalb um so leidenschaftlicher hasste. »Verflucht«, ruft er aus, »wer diese Macherei erfand! nur ein Barbarenvolk, meine ich, hat sie nach Italien bringen können«. Dagegen preist er alle diejenigen, welche die antike Manier und Praxis pflegen. »Ich segne«, sagt er einmal, »die Seele des Filippo Brunelleschi, der in unserer Stadt den Stil der Antike wieder von den Todten auferweckt hat, so dass er nun in Kirchen und Profanbauten zur Anwendung kommt«. Gelegentlich wird manches Werk, wie der Palazzo di Ruccellai in Florenz, und auch mancher Meister rühmend von Averlino genannt; ich erinnere nur an Ridolfo Fioravanti, den er im 14. Buche als »Architetto del Cremlino di Mosca« aufführt, sowie an Angelo Berverio von Murano, den er als den erfahrensten Glaskünstler und seinen theuersten Freund in Florenz bezeichnet, sowie an dessen Sohn Marino. Aber wiederholt ist auf die Stelle seiner Schrift hingewiesen, wo er alle todten und lebenden Meister der Frührenaissance vor seinem Geiste gleichsam vorüberziehen lässt. Da für Averlino die Aufzählung selber charakteristisch ist, so mag sie hier kurz wiederholt werden. Er nennt zuerst die Florentiner: Donatello, Luca della Robbia, Agostino und seine Brüder Ottaviano (Söhne Antonio's), Desiderio der »solemne maestro«, Dino, Michelozzo, Pagno oder Pagnio, Bernardo und seine Brüder, Lorenzo, der »bono maestro di bronzo«, Vettorio und sein verstorbener Vater, der (verstorbene Masaccio, Varro und Niccolò, die Schüler Filarete's in Rom, Luca, der in Mantua, und Dello, der in Spanien beschäftigt war, und endlich der verstorbene »Pipo bruneleschо«. Kurz vorher hatte er auch der todten Meister gedacht (s. oben). Von den Künstlern aus anderen Orten kommen folgende vor: Urbano aus Cortona, der in Siena arbeitete, der verstorbene bonissimo maestro Jacomo della Quercia, Pasquino von Montepulciano, der Schüler Filarete's, Antonio und Isaia von Pisa, der buon maestro Johanni, der in Venedig starb, Domenico del lago di Lugano, Schüler Brunelleschi's, Geremia da Cremona als vorzüglicher Erzgiesser, ein buonissimo maestro aus Ischia (oder Schiavonia?), ein Catalane, Domenico di Capo d'Istria, der zu Vicovaro über einem Baue für den Grafen Tagliacozzo starb. Die besten Maler glaubte Averlino jenseits der Alpen zu finden; ihre Namen haben wir schon angeführt. Und wie bemerkt: an alle diese Meister dachte er, als er jene kühne Idee für den Herzog von Mailand verwirklichen wollte. Dass er sich mit diesem Plane um die Zeit von 1450—1455 herumtrug, geht aus gewissen Andeutungen hinlänglich hervor. Was er wollte, war eine ideale Stadt, durchaus im Geschmacke der neuen Zeit. Alles was die Technik Nützliches, was die Kunst Schönes ersonnen hatte und besass, sollte hier in's Dasein treten.

Von besonderem Interesse ist das Manuskript

noch durch eine sehr bemerkenswerthe Beschreibung des neuen Verfahrens der Oelmalerei, die sich übrigens nur in der Handschrift der Magliabecchiana befindet. Um 1464 war also diese Methode in Italien wenigstens ihren allgemeinen Grundzügen nach bekannt; Filarete erwähnt ausdrücklich, dass Jan van Eyck und Rogier van der Weyden sie anwendeten. Die Beschreibung (übersetzt bei Eastlake, s. Literatur) findet sich im 24. Buche, sie ist jedenfalls die erste in Italien, welche sich über die flandrische Erfindung der Oelmalerei auslässt: ob nach Versuchen der Florentiner oder nach Berichten fremder Maler, wird schwer zu entscheiden sein. Verfasst ist dieselbe wol erst im Herbst 1464, da sie sich in der Handschrift der Palatina nicht findet.

Averlino's umfassender Phantasie war nichts zu groß und seiner Aufmerksamkeit nichts zu gering. Für die öffentlichen Aufgaben wie für die Bedürfnisse des Privatlebens hatte er Sinn und Verständniss. Ueber den Palast des Podestà vergisst er auch das Gefängniss nicht, das damit verbunden sein soll und fordert für dasselbe durchweg eine gute Beleuchtung. Darin werden die Gefangenen ihren Vergehen gemäss in einer Stufenfolge untergebracht: in den besten Räumen die insolventen Schuldner, dann in immer härterem Kerker die Räuber, Verwandtenmörder, die Ketzer, die Hochverräther. Behaglich und schön andererseits will der Künstler den häuslichen Herd für die vornehme Welt gestalten. Den bildnerischen Schmuck solle Luca della Robbia machen; was aber die Theorie über den Feuerungsapparat anlangt, so bemerkt Ricci, wie weit hierin Averlino sogar Battista Alberti übertrifft. Der Theil, der das Holz aufnimmt, wird von starkem Eisen konstruirt; davor ist dann ein Bronzefuss, dessen Deckel von einem nackten Putto gebildet wird, aus welchem Wasserdämpfe stark in das Feuer hineinblasen, und der nach jeder Seite hingewendet werden kann.

Averlino starb 69 Jahre alt in Rom und wurde in S. Maria sopra Minerva begraben, wo vor ihm 1455 auch Fra Giovanni (Angelico da Fiesole) seine letzte Ruhestätte gefunden hatte.

s. Vasari, Ed. Le Monnier. III. 287. 294. etc. (118). — Bottari, Raccolta di lettere. IV. 315. — Gaye, Carteggio. I. 200—206. — Valentini, La Basilica Vaticana. III. 51 (mit Abbildungen der Thür von S. Peter). — Ciampini, Monum. I. 43, gibt ganz unbrauchbare Abbildungen. (*Unger.*) — Milaño e il suo territorio. II. 406. — Verri, Storia di Milano (Abbildung eines Hauses). — Descrizione storica dell' ospedale maggiore etc. Milano, Brambilla. 12. — Notizie istoriche relative a Francesco Sforza etc. Milano, Riola 1829. — Morelli, Bibliot. manuscr. Graeca et Latina, Bassano 1802. I. 412. u. ö. (Beschreibung des Codex in der Marciana in Venedig). — Morelli, Notizia etc. da un Anonimo. pp. 161 ff. 169 ff. (berichtet über das Manuskript des Meisters.) — Eastlake, Materials for a History of Oil Painting. II. 21 ff. 63 ff. und Uebersetzung der die Oelmalerei betr. Stelle. — Zani, Enciclop. II. 304. (einige gute kritische Notizen). — Cicognara, Storia della Scultura. II. 66 und 176. — Perkins, Tuscan Sculptors. I. 166—168. — Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien. pp. 21. 29. 43. 62. 178. 225. — Ricci, Storia dell' architettura. II. 366. 578. 612. 620. 622. 623. 649. 672. 674. III. 416 — Giustiniani, Descrizione del concilio Fiorentino. (Fr. Kugler, Kunstgesch. II. 615. und Lübke, Plastik 497.) — Runge, Backsteinarchitektur Italien's. 6. Folge, Bl. 1—3, Abbildung des Ospedale in Mailand. (*Unger.*) — Schriftstück in Photographie in: La Scrittura di Artisti italiani. Dispensa XII. — Ein Brief von Averlino vom 20. Dez. 1451 an Piero (di Cosimo) de' Medici in: Il Buonarotti. VIII. 82; er dankt darin für seine Empfehlung an den Herrn (wol Herzog von Mailand), der ihm viel Liebe erweise.

Jansen.

Avesani. Saverio Avesani oder Avvesani, Kriegsbaumeister, geb. 1690 zu Verona, lernte bei Michel Angelo Cornale zeichnen und bei Antonio Jansich Architektur. In Verona lieferte er viele Zeichnungen zu Privatbauten, sowie diejenigen zu den Kastellen S. Felice und S. Pietro. Später war er als Ingenieur in Dalmatien thätig und zeichnete sich namentlich 1715, 1716 und 1717 beim Türkenkriege aus. Gemeinsam mit dem Ingenieur Colonello Melchiorri machte er zuletzt eine Aufnahme der venezianisch-türkischen Grenzen in Dalmatien und Albanien.

s. Dal Pozzo, Aggiunta. p. 31. — Zani, Encicl.

Jansen.

Nach ihm gestochen:

1) Grundriss, Profil und Durchschnitt des Theaters zu Verona. Nach Avesani's Zeichnung gest. von Fr. Zucchi. gr. qu. Fol.
2) Plan von Verona und einige Vignetten, welche verschiedene Baulichkeiten der Stadt vorstellen. Gest. von Dems. In dem Buche: Verona illustrata.

W. Schmidt.

Aveta. Gennaro Aveta, Ornamentist im 19. Jahrh. Unter der Regierung Ferdinand II., Königs von Neapel, führte er im Schlosse von Caserta die Ornamente der Wände und der Kuppel des prächtigen Thronsaals aus. Man erwähnt von ihm noch eine Anzahl Basreliefs, im Hauptschlafgemach des Palastes Stagliano zu Neapel, die nach den Zeichnungen des Architekten G. Turi ausgeführt sind.

s. Celano, Notizie del bello, dell' antico e del curioso della città di Napoli; vermehrte Ausgabe von Chiarini. 1862. IV. 327. V. 828.

Alex. Pinchart.

Aviani, s. **Girolamo** Aviani da Treviso.

Aviani. Francesco Aviani, Maler, im ersten Drittel des 17. Jahrh, wie man angibt, zu Vicenza geb., wo er wenigstens vielfach thätig

war. Wahrscheinlich ist er sehr jung gestorben. Er zeichnete sich besonders in architektonischen Prospekten al Fresco aus, die im Stil Palladio's gehalten sind. Die Staffage seiner kleinen Gemälde rührt von Carpioni her, woraus man schliessen könnte, dass Aviani zu Venedig gewohnt habe. In Vicenza bemalte er in Fresko den Plafond der Kirche Santa Croce, den des Fremdensaales im Servitenkloster auf Monte Berico, und die vier Seiten der berühmten, von Palladio erbauten, Rotunde. In dem oben erwähnten Saale des Servitenklosters sah man von ihm zu derselben Zeit noch vier Bilder, von denen eines einen Meeressturm, das andere einen Hafen, das dritte eine Winterlandschaft und das vierte eine Feuersbrunst darstellten.

s. Descrizione delle architetture, pitture e scolture di Vicenza. 1779. I. 25. 81. 82. II. 57. 61. — Lanzi, Storia pittorica. 1822. III. 212. — Nouvelle Biographie générale. III.

Alex. Pinchart.

Nach ihm gestochen:

Regio Porto Oriental. Architekturkomposition. Gest. von Crist. dall' Acqua 1777. gr. qu. Fol.

W. Schmidt.

Avianius. C. Avianius Euander, Bildhauer und Ziseleur, von Horaz (Sat. I. 3. 90) erwähnt. Nach den Scholiasten zu dieser Stelle soll ihn M. Antonius mit sich aus Athen nach Alexandrien genommen haben, von wo er als Gefangener nach Rom gekommen sei. Dort lebte er später als Freigelassener und war mit Cicero befreundet, welcher durch ihn Kunstwerke zum Schmucke seiner Villa kaufen liess: Cic. ad fam. VII. 23. XIII. 2 und 27; vergl. eine Inschrift aus Arce bei Arpinum, der Heimat Cicero's (Mommsen, Inscr. neapol. No. 4358), wo er Avianus und Freigelassener des M. Aemilius genannt wird. An einer Statue der Diana von Timotheos in dem von Augustus erbauten Tempel des palatinischen Apollo restaurirte er den Kopf: Plin. 36, 32.

s. Bergk in der Zeitschr. für Alterthumswiss. 1847. p. 71.

Brunn.

Avibus. Gasparo Oselle, genannt ab Avibus, s. **Oselle.**

Avice. Henri d'Avice, Chevalier, geschickter französischer Radirer und Zeichner, Dilettant, lebte um die Mitte des 17. Jahrh.

a) Von ihm radirt:

1) Anbetung der hl. 3 Könige. Poussin inv. et pin. Avice Scul. gr. qu. Fol.
2) Titelbl. zu: Les Tombeaux des personnes illustres, von Le Laboureur. kl. Fol. (Le Blanc.)
3) Kleine Kinder spielen mit Zikaden. Nach N. Poussin. Anonymes Bl. (Heineken.) Dies ist offenbar das Bl. mit den 5 unter Bäumen spielenden Kindern, das öfter als von Poussin selbst radirt gilt, und das Robert-Dumesnil (VI. 202) beschreibt; er hält es für die Arbeit eines Künstlers aus der Mitte des 18. Jahrh. Nach Defer gehört dasselbe zu einer von Dorigny und Chaperon gestochenen Folge von Bacchanalien nach Poussin, die im 2. Zustand P. Mariette's Adr. tragen. H. 263 mill., br. 204 mill.

b) Nach ihm gestochen:

3 Bll., gest. von Jean Le Pautre, zu: La cérémonie du sacre de Louis XIV. fait à Reims le 7 juin 1654, représentée au naturel et dessinée par ordre de S. M. par le chevalier Avice. Paris 1655. Fol.

s. Heineken, Dict. — Ottley, Dict. — Le Blanc, Manuel. — Defer, Catalogue général. — Archiv für zeichnende Künste. IX. 344. No. 423.

W. Schmidt.

Avignon. Jean Louis d'Avignon, s. **Louis.**

Avila. Juan de Avila und Francisco de Salamanca, Mönche des Hieronymitaner-Klosters von Guadelupe zu Anfang des 16. Jahrh., verfertigten das geschmackvoll mit Blumengewinden, Figuren und Blätterwerk gezierte Eisengitter, welches das Schiff ihrer Kirche von dem Querschiff trennt.

s. Cean Bermudez, Dicc.

Fr. W. Unger.

Avila. Hernando de Avila, Maler und Bildhauer des Königs Philipp II. von Spanien, Schüler des Francisco Comontes. Im J. 1565 wurde er zum Maler des Kathedral-Kapitels von Toledo ernannt, für welches er 1568 ein Altarbild, den hl. Johann den Täufer und die Anbetung der Könige, vollendete, welches in der Thurmkapelle aufgestellt wurde. Im J. 1576 entwarf er die Zeichnungen für den Hauptaltar von S. Domingo el antiguo, wofür er 1700 Maravedis erhielt. Im J. 1586 wählte ihn das Kapitel zum Schiedsrichter um mit Miguel Barroso den Werth des berühmten Gemäldes von Luis Velasco, hl. Jungfrau mit den hh. Anton und Blasius, zu bestimmen.

Durch einen notariellen Akt vom 27. Aug. 1594 (Madrid), verband sich A. mit Luis de Carvajal und Miguel Martin, um die Zeichnungen und die Ausführung der monumentalen Grabstätten zu übernehmen, die zur Einnerung an verschiedene Personen in der Kapelle del Obispo errichtet werden sollten; doch blieb es beim Projekt. Aus einem Dokument im Archiv der Kathedrale von Burgos erhellt ferner, dass A. auch an dem Konkurse Theil nahm, den das Kapitel zur Neugestaltung des Hauptaltars eröffnet hatte; indessen wurden seinen Plänen, die das Kapitel um 200 Realen ankaufte, jene von Martin del Haya vorgezogen.

s. Cean Bermudez, Dicc. — Ponz, Viage en España.

P. Lefort.

Avila. Franciso Avila, Maler zu Sevilla im 17. Jahrh., stand in den Diensten des Erzbischofs Don Pedro de Castro. Pacheco erwähnt

ihn in seiner Arte de la Pintura und gibt an, er habe aus dem Gedächtniss die ähnlichsten Bilder malen können.

Unter dem Namen dieses Malers befindet sich in der Galerie Liechtenstein in Wien ein Stillleben: Eine Wand mit aufgehängten Utensilien, darunter Palette, Taschenuhr, Spielkarten u. s. w. D'Avila Pinxit.

s. Falke, Katalog der fürstlich Liechtensteinischen Bildergalerie. Wien 1873. p. 153.

P. Lefort.

Avila. Andrés Sanchez d'Avila, Maler, geb. zu Toledo 1701, begab sich sehr jung nach Paris, um die Malerei zu erlernen. Nachdem er in verschiedenen Städten gearbeitet hatte, liess er sich endlich in Wien nieder, wo er 1762 starb.

Nach ihm gestochen:

Joseph Wenceslaus, reg. Fürst von Liechtenstein. Gest. von F. Watson 1769 in Schwarzk. Fol.

s. Heineken, Dict., unter Davila. — Catalogue Brandes. III. p. 482. — Füssli, Künstlerlexikon II.

W. Schmidt.

Aviler, s. Daviler.

Avisse. François-Remi-Joseph Avisse, Genremaler, geb. zu Douai den 29. Mai 1763, † daselbst den 10. Nov. 1843, lernte in Antwerpen. Das Museum von Douai besitzt von ihm einen Fischmarkt bei Abendbeleuchtung.

s. Catalogue du Musée de Douai. 1869. — Eigene Notizen.

Alex. Pinchart.

Avisseau. Charles-Jean Avisseau, Fayencemaler, geb. zu Tours 25. Dez. 1796, † daselbst den 6. Febr. 1861. Er war der Sohn eines Steinmetzen, dem er bis zu seinem 20. Jahre im Geschäfte half, bis er 1817 zur Fayencemalerei überging. Der Anblick eines Werkes von B. Palissy spornte ihn zu Untersuchungen an, um die Geheimnisse des berühmten Entdeckers der emaillirten Geschirre wieder aufzufinden; sie kosteten ihm aber viele Jahre, und erst 1843, nach jahrelanger Arbeit, kam er zu dem gewünschten Resultate. Er bekleidete damals die Stelle eines Fayencemalers in der Manufaktur von Beaumont-les-Autels (Eure-et-Loire). Nach seiner Entdeckung gründete A. in seiner Geburtsstadt ein Etablissement, das bis jetzt in Blüte geblieben ist. Die frühesten Erzeugnisse dieser Fabrik erregten die Aufmerksamkeit der Kenner, u. A. Brogniart's, Direktors der Anstalt zu Sèvres. Die Nachahmer der Palissyfayencen sind heutzutage zahlreich; Avisseau war es, der ihnen den Weg eröffnete. Er und sein Sohn zeichneten mit dem Stempel [Monogramm].

Avisseau hat alle seine Werke langsam und sorgfältig ausgeführt, weshalb ihre Zahl nicht beträchtlich ist; sie zieren die Sammlungen der reichsten Liebhaber in und ausser Frankreich. Eines davon erwarb 1845 das Museum von Sèvres; ein anderes befindet sich in Tours. Mehrere sind auch im Holzschnitt in der »Illustration« veröffentlicht worden. Sein Porträt erschien in der nämlichen Zeitschrift, Jahrg. 1847, im Holzschnitt.

s. L'Illustration. 1847. IX. 413 (mit dem Bildniss, s. oben). — Athenaeum français. 19. Febr. 1853. — Gazette des Beaux-Arts. II. 313. IX. 318. — C. de Sourdeval. Une nouvelle Poterie d'Avisseau. Notice sur cette famille. Tours 1859. — Le Monde illustré. 23. Febr. 1861. — Dussieux, Les artistes français à l'étranger. 2. Aufl. pp. 78. 152. 192. 246. 378. 433. — Greslou, Recherches sur la céramique. p. 14. — Graesse, Guide de l'amateur de porcelaines et de poteries. 4. Aufl. pl. 45. No. 485. — Demmin, Guide de l'amateur de faïence et de porcelaine. 3. Aufl. II. 543. — Burty, Chefs-d'oeuvres des arts industriels. p. 133. — Bellier, Dict.

Alex. Pinchart.

Édouard Avisseau, Fayencemaler, Schüler seines Vaters, den er übertrifft, und dessen Anstalt zu Tours er fortsetzt. Er machte seine künstlerischen Studien unter L. Lobin. Seine Schwester hilft ihm bei der Arbeit.

A. erhielt bei der Londoner Ausstellung 1862 eine Medaille: er hatte zwei Leuchter und eine Schüssel in der Art der Fayencen von Heinrich II eingesandt, ferner eine Gruppe, Reiher eine Schlange verschlingend. Das Museum des Louvre besitzt von ihm eine prachtvolle ovale Schüssel mit einem Seekrebs, die 1863 als ein ächtes Werk von Palissy der Sammlung zum Geschenk gemacht wurde. Das South-Kensington-Museum hat einen Reiher, der einen Fisch verschlingt, von dem Künstler erworben.

s. Gazette des Beaux-Arts. V. 36. XIII. 379. XIV. 72. XV. 197. — Demmin, Guide de l'amateur de faïence et de porcelaine. 3. Aufl. II. 410. 416. 543.

Alex. Pinchart.

Avogadro. Pietro Avogadro, Maler zu Brescia, arbeitete in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. Seinen ersten Unterricht erhielt er in der Heimat von Pompeo Ghitti. Nach dessen Tod 1703, begab er sich zu weiterer Ausbildung nach Bologna. Er erwarb sich große Sicherheit der Zeichnung und ein ansprechendes harmonisches Kolorit; seine Kompositionen sind verständig und seine Erfindungen »bizarr« nach dem Geschmack jener Zeit. Für sein Meisterstück gilt das Martyrium der hh. Crispinus und Crispinianus, Altarbild in S. Giuseppe zu Brescia. Dieselbe Kirche hat noch eine Anbetung der hh. drei Könige und das Martyrium der Vier Gekrönten von ihm. Ausserdem zählt Chizzola folgende Werke Avogadro's auf:

In S. Francesco: Drei Deckenbilder der S. Peterskapelle (der Traum des Apostels, seine Befreiung aus dem Kerker und die Heilung des Krüppels), sowie zwei Seitenbilder (Petrus erweckt Tabitta vom Tode; Petrus lässt Ananias

und Saphira todt niederfallen).

Im Oratorinm S. Pietro Martire: das Martyrium des Heiligen.

In S. Maria Maddalena: Martyrinm der hl. Apollonia.

In S. Carlo: die hh. Antonins von Padua und Franz von Panla beten die in den Wolken erscheinende Madonna an.

In S. Agata hat Avogadro die Fresken des Pietro Marone, in der Wölbung des Chores, restaurirt.

Auch in S. Barnaba befindet sich ein Werk von ihm.

s. Zanotto, Storia della pitt. Ven. 379. — (Sala), Pitture ed altri oggetti di belle arti di Brescia. 1834. pp. 39. 103. — Lanzi, Storia pittorica. III. 299. — Chizzola, Brescia. pp. 19. 21. 22. 67. 73. 77. 80. 95. — Rosini, Storia della Pittura. VII. 17.

Notizen von Alex. Pinchart.

Jansen.

Nach ihm gestochen:

1) Bildniss des Kardinals Sforza Pallavicini. Gest. von Antonio Luciani. Fol.

2) Bildniss des Jesuiten Tamburini. Gest. von Dems. Fol.

s. Heineken, Dict. — Nagler, Künstlerlexikon, unter Luciani.

W. Schmidt.

Avogaro. Marco dell' Avogaro, Miniaturmaler, malte für Lionello d'Este 1449 in einem Manuskript zwei Titelvignetten und mehrere Hundert von Buchstaben, ferner für Borso d'Este 1451 eine schöne Miniatur auf dem Titel und neun große Buchstaben, die in »Pariser Art« gehalten waren, in einer Handschrift des Livius, welche Campori in der Biblioteca palatina zu Modena aufgefunden hat; 1454 verzierte er mit hübschen Lettern die Kaisergeschichte von Sueton. Ein Vicenzo dell' Avogaro, vielleicht sein Sohn, soll dabei die Rubriken verfertigt haben. Endlich nahm Marco nebst vielen andern Miniaturmalern an der Ausschmückung der berühmten Bibel Theil, deren Ausführung von Borso 1455 bestellt worden war; sie wurde erst 7 Jahre später beendigt.

s. Campori, Notizie dei miniatori dei principi Estensi. pp. 11. 15. 16. 23. 24. 48.

Alex. Pinchart.

Avont. Peeter von Avont, Maler, Radirer und Kupferstichverleger, wurde getauft zu Mecheln den 14. Jan. 1600. De Bie lässt ihn fälschlicher Weise zu Lier geb. werden, wo jedoch die Taufregister nichts enthalten. Bei wem Avont gelernt, ist unbekannt, dagegen weiss man, dass er 1622/23 als Freimeister in die Antwerpener St. Lukasgilde zugelassen wurde. Im J. 1625/26 nahm er als Schüler Peeter van de Cruys, 1629 Frans Wouters und 1631/32 dessen Bruder Peeter auf. Am 17. Okt. 1631 wurde Avont Bürger von Antwerpen, nachdem er sich am 26. Juni desselben Jahres das Haus »de Backerye« in der Kaiserstraße gekauft hatte. Zu gleicher Zeit (1632/33) wurde der Künstler in die Rederykkamer der Violiere aufgenommen, verliess aber 1633/34 dieselbe wieder, und aus dem Gildebuch ersehen wir, dass der Dekan Jan van Mildert nur mit Mühe die Summe von 7 fl. 4 Stüber anstatt der 12 fl. empfing, die Avont wegen seines Austrittes hätte bezahlen sollen. Die betreffende Notiz gibt ihm das Prädikat Hauptmann; er hatte in der That als solcher am 6. Okt. 1633 den Eid geleistet und stand bei der 12. Abtheilung der Bürgerwehr. Nach der Gilderechnung von 1633/34 hatte er damals eine Zwistigkeit mit einem seiner Schüler, die in einer Versammlung der Kammer von St. Lukas beigelegt wurde. Es ist mehr als wahrscheinlich, dass es Fr. Wouters war. Avont stand mit Jan Brueghel dem Jüngern in Freundschaft; dieser hatte im J. 1638 für Avont ein Gefäß mit Blumen (een bloempotteken, wie der Ausdruck lautete) gemalt, wofür Avont ihm einen Stein zum Farbenreiben und 7 fl. schickte. Den 24. Mai 1638 wurde Avont zum Konsultor der von den Jesuiten geleiteten Bruderschaft der Verheirateten erwählt und den 20. Mai 1640 noch einmal zu diesem Amte berufen. Seine Frau Katharina van Herften starb den 3. Sept. 1643, und Avont verheiratete sich schon den 5. Febr. 1644 aufs Neue mit Katharina 't Kint. Aus beiden Ehen hatte er eine Anzahl Kinder, von denen aber keines die künstlerische Laufbahn ergriffen zu haben scheint. Am 24. Sept. 1648 hielt die Frau Avont's Maria Anna, Tochter des berühmten Kupferstechers Wenceslaus Hollar, über die Taufe; der Letztere stand überhaupt mit A., der eine Anzahl Stiche von ihm verlegte, in geschäftlichen Beziehungen.

Avont starb nach dem von Hrn. F. J. van den Branden uns mitgetheilten Inventar ohne Hinterlassung eines Testamentes den 1. Nov. 1652 in seinem neugebauten Haus am Luysbekelaer zu Deurne, das unweit Antwerpen liegt. Seine Witwe heiratete einen Adriaen de Bie; das Inventar beweist, dass sie schon im Juli 1654 mit diesem getraut war. Man darf indessen diesen Adriaen nicht mit dem bekannten gleichnamigen Maler von Lier verwechseln, da der Letztere 1654 Klara van Bortel zur Frau hatte. Uebrigens stand dieser Maler mit Avont in Beziehungen, da er 14 fl. für Kupferstiche einforderte, die er dem Verstorbenen geliefert haben wollte. Daraus ersieht man zugleich, dass Adriaen de Bie sich auch aufs Stechen verstand, was bis jetzt unbekannt geblieben war. Avont starb überschuldet; die Passiva betrugen 11,748 fl. $9^3/_4$ Stüber und überstiegen die Aktiva um 2467 fl. $12^3/_4$ Stüber, weßhalb die Erben auf die Hinterlassenschaft verzichteten. Diese traurigen Verhältnisse mögen auch die Schuld sein, dass der begabte Künstler theilweise Werke hinterlassen hat, die seiner wenig würdig sind. Seine Baulust mag zum Theil zu der Ueberschuldung beigetragen haben.

Es ist uns unbekannt, ob der Künstler mit Abraham van Avont, Bildhauer zu Brüssel, mit Peeter van Avont, der bei dem Letztern den 17. Sept. 1622 in die Lehre trat und mit andern Avont's, die Pinchart im 1. Bde. seiner Archives des arts etc., pp. 36, 37 und 40, erwähnt, verwandt gewesen sei.

Avont's Gemälde sind nicht sehr selten. C. de Bie rühmt mit Recht die Weichheit seiner Fleischtöne, die Zartheit und zugleich die Kraft seines Vortrages in der Malerei seiner kleinen Kinder, ebenso wie die Grazie seiner Kompositionen. Der Künstler zierte öfter die Landschaften anderer Maler mit Figürchen, so die des David Vinckeboons, Jan Brueghel d. Aelt. und d. Jüng., Luc. van Uden, Jan Wildens, J. d'Arthois, Luc. Achtschellinckx und Lod. de Vadder, kopirte ferner mehr als Einmal Bilder von Rubens und A. van Dyck und scheute sich manchmal nicht, den Liebhabern wenig ausgeführte Bilder zu liefern.

Der Verfasser, zu Antwerpen, besitzt ein vortreffliches kleines Bild auf Kupfer, die hl. Magdalena als Büsserin, am Eingang einer Felsenhöhle, das Kreuz in der Hand und nach dem Himmel blickend, ferner ein anderes ebenfalls vortreffliches auf Holz, den kleinen hl. Johannes den Täufer als Kind; in der Rechten hält er sein Krenz, die Linke ist nach dem Lamm ausgestreckt, den Hintergrund bildet eine Höhle und eine Landschaft. Das Bild ist bez.: P. v: Avont. Wir haben dasselbe auf einer Versteigerung zu Antwerpen erworben, wo noch ein anderes tüchtiges Werk von dem Künstler, die hl. Jungfrau, das Kind haltend, dabei die hh. Joseph und Johannes d. T., vorkam; letzteres wurde nach Nordbrabant verkauft.

In der Sammlung des Hrn. A. van Bellingen zu Antwerpen befindet sich von dem Künstler ein kleines, fein gemaltes Bild, der Heiland sein Kreuz tragend, dabei die hl. Veronika. Im Besitze der St. Jakobskirche daselbst ist eine hl. Familie, dabei die hl. Margaretha mit dem Drachen, eine andere Heilige (wie es scheint Maria Magdalena), der hl. Georg und der kleine Johannes der Täufer, der sein Lamm liebkost und von zwei Engeln begleitet wird. In einzelnen Theilen dieser Komposition ist eine freie Nachahmung von Rubens erkennbar; das Christkind selbst lässt zu wünschen übrig, die andern Figuren aber sind vortrefflich und namentlich der kleine Johannes und die Engel entzückend. Die schöne Landschaft ist ganz die Erfindung des Meisters. Dieselbe Kirche bewahrt von Avont noch eine hl. Jungfrau mit dem schlafenden Kinde, darum ein fein ausgeführter Blumenkranz, der von Frans Ykens 1636 gemalt ist. Die St. Nikolauskapelle der Krämerinnung in Antwerpen besitzt ebenfalls ein ausgezeichnetes Werk des Künstlers: hl. Jungfrau mit dem Kinde; der geschnitzte Rahmen ist mit zwei Engelsköpfen verziert, und über ihm erhebt sich eine Büste der hl. Anna. Ein verdienstliches Bild, eine hl. Familie mit Engeln in einer Landschaft, bewahrt auch die Spitalverwaltung daselbst.

Im Museum von Gent (Katalog von A. P. Sunaert von 1870, No. 82) sieht man eine hl. Jungfrau mit dem Kind, dem hl. Johannes und vier Engeln in einer Landschaft.

Die Galerie des Belvedere zu Wien enthält drei Bilder: 1) Waldige Landschaft mit der von Engeln umgebenen hl. Familie. 2) Waldige Landschaft mit Maria, dem Kind und dem kleinen Johannes. 3) Flora mit Genien im Vordergrunde eines großen Ziergartens. Alle drei sind Peeter van Avont bezeichnet.

Die Galerie Liechtenstein zu Wien hat ebenfalls drei Bilder: 1) Landschaft; im Vordergrund ruht eine Mutter mit zwei Kindern, auf welche Diana aus den Wolken mit Pfeil und Bogen zielt. 2) Hl. Jungfrau mit dem Kind und dem hl. Johannes. Engel spielen mit dem Lamm Bez. P. V. Avont. 3) Silen mit dem Bacchus und verschiedenen Ziegen: bei einer andern Gruppe trinkt eine Bacchantin aus dem Euter einer Ziege.

In der Pinakothek zu München befindet sich die hl. Familie, dabei der kleine Johannes d. T und mehrere Engel; die Landschaft und das einrahmende Blumen- und Fruchtgehänge, das den Namen Maria bildet, sind von Jan Brueghel d. Aelt. gemalt.

In Terwesten's Katalog (3. Theil zu Hoet's Catalogus of naamlijst van schilderijen) sind drei Bilder verzeichnet: 1) Hl. Magdalena, von Engeln umgeben; 2) Hl. Jungfrau, von Engeln umgeben. Beide stammten aus der Sammlung des Antwerpener Malers und Kunsthändlers Jan Siebrechts und wurden daselbst 1754, das Erste um 64, das zweite um 16 fl. verkauft. 3) Die hl. Jungfrau mit dem Kinde, von zwei Engeln begleitet, umgeben von einem Blumenkranz. Dies Bild kam in der Versteigerung der Verlassenschaft des Lambert van Gemert zu Antwerpen 1764 auf 11 fl. 10 Stüber. In dem Verzeichniss der Gemälde des Malers Snyers von Antwerpen wird eine Landschaft von Luc. van Uden erwähnt, wozu Avont die Figuren gemalt hatte. Terwesten, der bloß einen Theil jener Sammlung gibt, hat das bezeichnete Bild weggelassen.

Handschriftliche Quellen: Pfarrregister von Mecheln, durchgesehen von G. J. J. van Melckebeke. — Antwerpener Akten etc.

s. Rombouts und Van Lerius, De Liggeren. I. und II. Thl. passim. — G. Kramm, De Levens en Werken etc. — Terwesten, Catalogus of naamlijst van schilderijen. 1770. pp. 95. 368. — Kataloge von Gent, München, des Belvedere und der Liechtensteingalerie zu Wien.

Théod. Van Lerius.

Es ist unbestreitbar, dass Avont auch radirt hat. Doch lassen sich blos zwei Bll. mit unzweifelhafter Gewissheit ihm zuschreiben, nämlich

die beiden Gegenstücke, die wir unter No. 1—2 beschreiben. Dieselben sind mit grober und ungeschickter Nadel ausgeführt. Nicht ebenso gewiss von ihm selbst radirt ist die Folge mit den 24 Bll. Kinder, No. 3—26; doch glaube ich, sie ihm wol zuschreiben zu dürfen. Diese Bll. sind unter dem deutlichen Einflusse W. Hollar's entstanden und in der Zeichnung besser als die 2 ersterwähnten; auch hat sich hier der Künstler des Grabstichels mitbedient. Noch schöner und wirklich von leichter, reizender Behandlung ist die Folge mit den Vier Elementen (No. 27—30), die, wenn die Kinder von Avont selbst radirt sind, wol auch von ihm herrühren dürften. Sie bezeichneten dann den Gipfelpunkt seiner kupferstecherischen Thätigkeit.

Bildniss des Künstlers s. unten bei den Stichen nach ihm, No. 18.

a) Von ihm radirt:

1) Zwei Kinder in einer Landschaft, sich haltend; das Eine trägt in der Linken eine Traube. Zu ihren Füssen liegt ein kleiner Satyr, der mit Weinlaub bekränzt ist. Bez. links unten mit den umgekehrten Buchstaben: PVA Fe. H. 124 mill. br. 91.

2) Ein Engel und ein Kind auf Wolken sitzend und jedes die linke Hand gegen einander erhebend. Bez. wie das vorige links unten. H. 123 mill. br. 91.

2a) In einer Landschaft, unter zwei großen Bäumen, spielen vier Genien; der eine rechts sitzende macht Seifenblasen; ein anderer links sitzend, fasst einen seiner Gefährten beim Kinn; der letztere deutet auf zwei Blasen, die sich in der Luft erheben. Ohne Bezeichnung. H. 134 mill. br. 94. Diese Radirung wird manchmal, aber grundlos, dem P. Francois beigelegt.

3—26) Folge von 24 numerirten Bll. mit Kindern; auf jedem nur ein Kind, blos No. 4, das F. de Wit exc. bezeichnet ist, zeigt zwei Kinder, die sich mit einem Blumenkorbe beschäftigen. Auf dem ersten: P. van Avond fecit. F. de Widt Exc. H. 102—107 mill. br. 67—72.

Es dürfte I. Abdrücke ohne die Adresse und die Nrn. geben.

Spätere Abdr. mit der Adr. von J. Ottens auf dem ersten Bl.

Diese Kinder kommen meist in der Folge b) 16—44 vor, aber gegenseitig.

27—30) Die vier Elemente. Folge von 4 Bll. H. 94—95 mill. br. 66—68.

27) AER. Kind auf Wolken, auf seiner linken Hand ein Papagei. van Auont inu. et exc. Cum priuilegio.

28) IGNIS. Kind auf einem Ambos Waffen schmiedend. Pet. van Auont inu. et exc. Cum priuilegio.

29) AQUA. Kind eine Urne haltend, woraus Wasser und Fische. Pet. van Auont inu. et exc. Cum priuilegio.

30) TERRA. Kind ein Füllhorn haltend, das mit Früchten gefüllt ist. Pet. van Auont inu. et exc. Cum priuilegio.

Zu diesen Bll. sind noch im Katalog Winckler als von Avont gestochen bezeichnet:

31—34) Die vier Tageszeiten in 4 weiblichen Figuren, die bis zum Knie sichtbar sind. Dieselben Bll. führt Heineken's handschriftlicher Nachlass gleichfalls unter Avont auf; er nennt sie anonym und gibt ihnen die Größe von 7″ h. und 5″ 3‴ br.

31) Der Morgen. Aurora mit einer brennenden Fackel. Aurora den Morgenstond.

32) Der Mittag. Venus mit Amor, ein flammendes Herz haltend. Venus den Middacht.

33) Der Abend. Diana, einen Wurfspiess haltend und einen Windhund liebkosend. Diana den Avent.

34) Die Nacht. Proserpina, in der einen Hand ein Füllhorn, woraus Feuer hervorkommt, in der andern einen Dreizack. Proserpina den Nacht.

Heineken führt noch auf:

35) Hl. Jungfrau in der Luft, mit dem Kinde; sie trägt eine Krone und hält ein Szepter mit der linken Hand. La Reine des Anges, Regina Coeli. Anonymes Bl. von Hochformat.

Das Bl. ist vielleicht nur Kopie, gleich dem von Merlen (s. Stiche nach Avont No. 7) nach einem von Hollar als Gegenstück zu seiner Magdalena (s. ebenda No. 14) etwa gestochenen Bl. Auch die Bll. (ebenda No. 7 und 9) stellen wol dasselbe vor.

In Phil. van der Keilen's Catal. raisonné des estampes form. la collection de feu M. de Ridder, 1874, wird noch aufgeführt:

36) Johannes der Täufer, als Kind, am Fuß eines Apfelbaumes sitzend; er hält ein kleines Kreuz in der Linken und liebkost mit der Rechten sein Lamm, unten liest man: S. JOANNES BAPTISTA. Pet. van Auont inu. et excud. Cum priuilegio. H. 95 mill. br. 67. Radirung.

Das in dem genannten Katalog unter No. 20 beschriebene Bl. mit der hl. Magdalena ist von W. Hollar gest. s. Stiche nach Avont No. 14.

b) Nach ihm gestochen:

1) Hl. Familie unter einem Baume. Der kleine Johannes der Täufer reicht dem hl. Joseph eine Frucht. Dabei noch vier Engel. Pet. van Auont inuenit et excudit Cum priuilegio. Theod. Jon. van Merlen fecit. kl. qu. 4.

2) Hl. Jungfrau, sitzend, mit dem Kinde, das einen Apfel hält, sie hat den Stab des kleinen Johannes des Täufers gefasst, den er mit beiden Händen hält; hinter dem letztern die hl. Elisabeth. qu. Fol.

Dies ist ohne Zweifel das Bl., das Heineken als anonym von Avont selbst gestochen sein lässt, woran freilich nicht zu denken.

3) Hl. Jungfrau sitzend, mit dem Kinde, das einen Blumenkranz auf den Kopf des kleinen Johannes des Täufers legt, welcher vor ihm kniet und ihm den linken Fuss küsst. Dabei sein Lamm und Engel. Gest. von Gillis Rucholle. gr. 8.

4) Hl. Jungfrau unter einem Baum sitzend, mit dem Kinde, dem ein Engel Trauben überreicht. Ein anderer Engel steht anbetend hinter dem Darreichenden; ein dritter bricht links Früchte von dem Baum. Pet. van Auont inuenit et excudit Cum priuilegio. Pet. Rucholle sculp. kl. qu. 4.

4a) Hl. Familie mit dem kleinen Johannes und vier Engeln unter einem Baum. Maria säugt das

Kind. Pet. van Auont inuenit et excudit Cum priuilegio. Theodor Jon. van Merlen fecit. qu. 4.

5) Hl. Jungfrau sitzend, auf ihren Knieen das Kind, das von dem kleinen Johannes einen Apfel nimmt. Ein kleiner Engel sitzt auf dem Lamm, dabei zwei andere. Pet. Rocholle sculpsit. Gaspar Huberti excudit. qu. 4.

6) Hl. Jungfrau mit dem Kind, unter einem Baum sitzend; dabei der kleine Johannes mit seinem Lamm. Coenr. Waumans sculpsit. 4.

7) Hl. Jungfrau sitzend in der Engelsglorie, auf dem Haupte eine Krone, das Kind mit der linken Hand und ein Szepter mit der rechten haltend. Lena eius sub capite meo etc. Gest. von Th. J. van Merlen. Oben abgerundet. 4.

Sollte es etwa eine gegens. Kopie nach dem bei den Radirungen Avont's selbst aufgeführten Bl. No. 35 sein? Ein noch nicht beschriebenes Originalbl. von Hollar scheint zu Grunde zu liegen.

8) Christi Leichnam unter einer Höhle, von einem großen Engel betrauert, der Christum auf den Knieen hat; ein anderer kleinerer Engel hält Christi Rechte und deutet auf die Nagelwunde. Reuerendo Domino D. Christophoro Caers etc. Petrus van Auont inuentor. Cum priuilegio. qu. 4.

Ist jedenfalls nicht von Avont selbst gestochen. Der Stechername könnte auf dem uns vorliegenden Bl. links weggeschnitten gewesen sein.

9) Maria mit der Krone auf dem Haupte in Wolken sitzend und von Engeln verehrt. Overadt exc. gr. 8. (Katalog Sternberg-Frenzel III. 3198.)

10) Maria von Engeln mit den Marterinstrumenten Jesu umgeben. Overadt exc. gr. 8. (Sternberg-Frenzel III. 3199.)

11) Hl. Magdalena, einen Todtenkopf in der Linken, kniet in der Höle vor dem Kreuze, das ein Engel hält; ein anderer zeigt ihr die Geisel; oben drei Engelsköpfe. Pet. van Auont inuenit et excudit Cum priuilegio. Pet. de Jode sculpsit. 4.

12) Hl. Magdalena in einer Felsenhöle liegend. Pet. van Auont inuen. et excud. Cum priuilegio. W. Hollar f. qu. 4. Parthey 178.

Spätere Abdrücke haben auch noch J. Meyssens exc.

Hiernach eine gleichseit. Kopie von Th. Jon. van Merlen. qu. 4.

13) Hl. Magdalena in einer Landschaft knieend vor einem Kruzifix; oben gegen links schwebt eine Engelgruppe mit dem Kreuz herab. Generosissimo Viro — Lopes de Vlloa — Pet. van Avont protótipos huius author L. M. D. C. Q. W. Hollar fecit aqua forti. Roy. qu. Fol. P. 179.

Es gibt auch Abdrücke mit Pet. van Avont inuenit et excud. Cum priuilegio.

Kopie in Visscher's holländischer Bibel. (Sternberg-Frenzel.) Roy. qu. Fol.

14) Hl. Magdalena in einer Engelsglorie von zwei Engeln auf Wolken zum Himmel getragen. Pet. van Auont inuen. et excud. Cum priuilegio. Von Hollar, jedoch ohne dessen Namen. Oben abgerundet. gr. 4. P. 182.

Kopie von Th. J. van Merlen. 8.

15) Diana mit drei Jagdhunden nackt unter einem Baume sitzend. P. Pontius et W. Hollar faciebant (die Figur ist von Pontius, das Andere von Hollar). P. van Avont inu: J. Meyssens exc. gr. 4. P. 276.

Kommt auch blos mit Avont's Bezeichnung vor. Desgleichen sollen Abdr. ohne Meyssens Adr. existiren.

15a) Fünf Kinder sind um ein sechstes beschäftigt, welches in Gefahr ist von einem Ziegenkarren herabzufallen. Die stürzende Ziege wird von einem Hündchen angebellt, und zur Seite des Karrens liegt ein Knabe auf der Erde. Auf dem Dresdener Expl. fehlt die Inschrift, die aber wol existirt, indem ein grosser Raum unten im Rande dazu gelassen ist. qu. Fol. (*Gruner*.)

16—44) Folge von Kinderspielen. Gest. von W. Hollar. In verschiedenen Größen. Parthey 492—521.

12 dieser Bll. sind nach Mitth. von A. Apell (in Parthey's Hollar, p. 633), in spätern Drucken numerirt worden. Wir fügen diese Nrn. bei jedem betreffenden Bl. hinten in Klammer bei.

16) Erster Titel: Pædopægnion siue puerorum ludentium schemata varia — Domino D. Georgio ab Ettenhard — Pet. van Auont Antuerp. Inuentor L. M. D. D. W. Hollar fecit. Pet. van Auont excud. Cum priuilegio. P. 492. (1.)

Es gibt auch Abdr. vor der Inschrift Paedo-Paegnion etc. Sie tragen bloß die Bez.: P. van Avont inu. et excu. cum priuilegio. W. Hollar fecit.

Gegens. Kopie; statt der Tafel in der Mitte sieht man ein weibl. Brustb. J. P. Steeinweghe excudit A°. 1648. Gehört zu 11 andern Kopien der Folge. Wir kennen zwei Folgen von gegens. Kopien, die alle numerirt sind, die eine sind ohne Zweifel die obigen bei Steeinweghe erschienenen Bll., die andere vielleicht die bei F. de Widt, von der wir allerdings nicht wissen, ob nicht etwa Steeinweghe's Kopien bei Widt später erschienen und da erst die Nummern erhielten.

17) Zweiter Titel. D. Georgius ab Ettenhard etc. Petrus van Avont in: W: Hollar fecit. 1646. F. de Widt exc. P. 493. (12.)

Das Bildniss Ettenhard's, das 3/4 nach links gerichtet ist, nicht von Hollar gestochen.

F. de Widt's Adr. nur in spätern Drucken. In noch späteren: M. Marrebeeck excudit und mit der No. 12 versehen.

18) Dritter Titel. Petrus vanden Avont Belga Antwerpianus Pictor. Petrus van Avont inv. W. Hollar fecit 1651. P. 494.

Das Bildniss Avont's, das 3/4 nach links gerichtet ist, nicht von Hollar gestochen.

19) Das Christuskind, Johannes und drei Engel. Petrus van Avont inu. W. Hollar fecit. P. 495. (6.)

20) Das Christuskind spricht mit dem kleinen Johannes; dabei vier Engel. P. van Avont inu. W. Hollar fecit. P. 496. (11.)

21) Vier Engel tragen das Kreuz; der Fuß des Kreuzes links unten. P. v. Avont in. W. H. fe. P. 497.

Hiernach eine gleichs. Kopie ohne jede Bezeichnung.

22) Sieben Engel auf Wolken tragen das Kreuz; der Fuß des Kreuzes links unten. Petrus van Avont inu. W. Hollar fecit. P. 498. (10.)

23) Fünf Engel bei dem hl. Grab, das Schweißtuch betrachtend und anbetend; der knieende links. Oben tragen vier Engel das Kreuz. Oben rund. Pet. van Auont inuen.

et excud. Cum priuilegio. Ohne Hollar's Namen. 4. P. 499.

Spätere Drucke haben statt der Adresse: Angeli pacis amarē flebunt.

Hiernach eine gleichseit. Kopie von C. Galle. Mit derselben Unterschrift: Angeli etc. 4.

24) Sieben musizirende Engel auf Wolken; links der Harfenspieler. Ohne die Künstlernamen. P. 500. (9.)

25) Sieben musizirende Engel auf der Erde, links der Pauker. Ohne die Künstlernamen. P. 501. (3.)

26) Sieben tanzende Engel; rechts im Mittelgrunde zwei Bäume. Pet. van Auont inu. et ex. W: Hollar fecit. P. 502. (7.)

Zufolge Börner, bei Parthey, p. 634, gibt es eine gegens. Wiederholung oder Nachstich mit Einfassungslinien, bez.: Petrus van Avont pinxit. W. Hollar fecit.

27) Zwei Engel und ein Kind; der Engel links hält eine Palme. Ohne die Künstlernamen; rechts unten die No. 4. Zweifelhaft, ob von Avont und Hollar. P. 503.

28) Drei Engel und zwei Kinder auf Wolken sitzend; die drei links strecken je einen Arm in die Höhe. Petrus van Auont inu. W. Hollar fecit. P. 504. (2.)

29) Drei Engel und zwei Kinder auf Wolken sitzend und je einen Arm emporhebend; links der Engel sitzt einzeln. Petrus van Avont inu: W. Hollar fecit. P. 505. (8.)

30) Vier Engel und ein Kind stehend; links umhalst das Kind einen Engel. Petrus van Avont inu: W. Hollar fecit. P. 506. (4.)

31) Vier schlafende Kinder; das links unten ist vom Rücken gesehen. Ohne die Künstlernamen. P. 507.

32) Ein Kind und zwei Satyrisken, von denen der eine links liegt und auf einer Muschel bläst. P: van Avont inu: WHollar fec: 1647. P. 509.

33) Vier Kinder, wovon eines auf einem Geisbock sitzt, der nach rechts galoppirt. P. van Avont inu: WHollar fec: P. 510.

34) Vier Kinder, ein Satyrisk und eine Ziege; rechts saugt ein Kind an dem Euter der Ziege. P. van Avont inu: W: Hollar fec: 1647. P. 511.

35) Die vorige Gruppe umgekehrt; der saugende Knabe kniet links. P. van Avont inu: W. Hollar fecit 1647. P. 512.

Gleichseit. Kopie (Parthey, p. 634).

36) Drei Kinder; der kleine Bacchus auf einem Panther sitzend, der nach rechts von einem Satyrisk geleitet wird; der letztere bläst auf einer Muschel. P. van Avont inu. W. Hollar fec. 1647. P. 513.

37) Vier Kinder, zwei Satyrisken und ein Ziegenbock; der Satyrisk links wirft einen Knaben vom Bocke herunter. P. van Avont inu: WHollar fecit 1654. P. 514.

38) Vier Kinder, zwei Satyrisken und ein Ziegenbock; der letztere grast links. P. van Avont inu. WHollar fec. P. 515.

39) Fünf Kinder und ein Satyrisk; in der Mitte gegen links liegt ein Knabe auf der Erde. Peter van Avont inu: W. Hollar fecit. P. 516. (5.)

40) Sechs Kinder. Links vier Kinder, welche ein fünftes als Bacchusknaben tragen, rechts ein sechstes mit Pfeife und Handtrommel. P. van Avont inu. WHollar fec: 1647. P. 517.

41) Sechs Kinder, wovon zwei ein drittes als Bacchusknaben tragen, ein Satyrisk und ein Geisbock. Der Satyrisk rechts, hat eine Handtrommel. P. van Avont inu. WHollar fec. P. 518.

42) Sieben Kinder; rechts tragen vier ein fünftes nach links. Pet. van Avont inuenit et excudit. Cum priuilegio. 1. Frederick de Widt Excudit. Zweifelhaft, ob von Hollar. P. 519.

Frühere Abdrücke ohne Widt's Adresse.

43) Neun Kinder; in der Mitte tragen vier ein fünftes nach rechts. Pet. van Auont inuenit et excudit Cum priuilegio. 5. Zweifelhaft, ob von Hollar. P. 520.

44) Elf Kinder. Ein Knabe als Bacchus auf einem Wagen von zwei Geisböcken rechtshin gezogen. Pet. van Auont, inuenit et excudit cum priuilegio: 3. Zweifelhaft, ob von Hollar. P. 521.

45—48) Die vier Elemente, vier (in späteren Drucken) nummerirte Bll. Gest. von W. Hollar. qu. 4. P. 522—525.

45) Das Feuer. Drei Knaben, wovon einer eine Kanone abfeuert. P: van Avont inu: WHollar fecit 1647. F. de Widt Excudit. (Es gibt auch Drucke ohne die Adr.) P. 523. (1.)

46) Die Luft. Vier Engel schweben in der Luft. P: van Auont inu: W: Hollar fecit, 1647. P. 522. (2.)

47) Die Erde. Rechts vier Kinder unter einem Fruchtbaum; das in der Mitte hält ein Füllhorn mit Früchten. Petrus van Avont inu: WHollar fecit 1647. P. 525. (3.)

48) Das Wasser. Drei Knaben, wovon einer in der Mitte als Flussgott bei einer Urne sitzt. Rechts hinten der Zug von Neptun und Amphitrite im Meer. Pet. van Auont inuenit et excudit. Cum priuilegio. Ohne Hollar's Namen. P. 524. (4.)

49) Titel zu einer Folge von 12 nicht numerirten Bll. mit Thieren. Nobili ac generoso viro D^{no}: Theodoro Pauw — Petrus van Avont Antwerpiensis — D. D: D. WHollar fecit 1646. qu. 4. P. 2041.

Der Titel kommt auch vor der Dedikation und dem Fähnchen-Wappen, dann mit diesem Wappen und endlich mit der Dedikation und dem geänderten Wappen vor.

Gegenseit. Kopie. Auf dem Hirschfell kein Wappen, dafür: Jacht en Veld Tuych. F. de Wit excudit. (*Gruner.*)

Gegens. Kopie. Ohne die Widmung. Entwurff Etlicher Arten von Hunden. zu finden bey Jeremias Wolff Kunsthandler in Augsburg.

Von dieser Folge tragen folgende 2 Bll. die Bezeichnung Avout's:

50) Ein todter Hirsch in einer Landschaft. Das Geweih links. P. van Avont pinxit. WHollar fecit 1646. qu. 4. P. 2051.

Gegens. Kopie von J. A. Boener und noch drei andere anonyme Kopien.

51) Neun Schafe, wovon drei links liegen. Petrus van Avont inu: WHolllar fecit 1646. gr. qu. 4. P. 2052.

52) Vogelansicht der Abtei Groenendael. Auf dem Schild: Monasteriū. B. Mariæ Viridis vulgo Groenendael — Hanc Tabulam, Admodum Reverend:do Patri Ac Dn̄o: D: Petro Parys — D. D. C. Petrus van Auont. — WHollar fecit. 1649. Joan Meyssens excud. Roy. qu. Fol. Die Ansicht selbst rührt wol kaum von Avont her, dagegen die beiden Kinder mit dem Schilde. P. 850.

Die Abdrücke mit der Adr. von Meyssens sind später. Noch später die mit der Unterschrift. Wurde zu Le Roy, Castella Brabantiae, Antwerpen 1696, verwendet.

53) Kleine Ansicht der Abtei Groenendael. Rdo — Petro Parys — hoc Monasterij sui simulacrum D. C. Q. Petrus van Auont. WHollar fec: 1647. qu. 4. Ob die Zeichnung von Avont herrührt, ist zweifelhaft. P. 849.

Es gibt Abdrücke mit der Adresse von Drevet.

54) Ansicht der Abtei Roodenklooster. Rdo. Admodum Dn̄o. D: Adriano Van der Reest etc. hanc Monasterij suæ Rubræ Vallis Imaginem, Obseruantiæ ergô D: C. Q. Petrus van Avont. WHollar fecit 1648. qu. 4. Desgleichen. P. 886.

In Le Roy, Castella Brabantiae 1696.

Im 2. Abdruck fehlt die Jahreszahl; spätere Abdrücke haben Drevet's Adresse. (*A. Apell.*)

55—60) Folge von 6 Bll. mit Satyrn; der Titel stellt sechs Satyrköpfe auf Einer Platte vor und ist bezeichnet: Pet. van Auont inuenit et excudit Cum priuilegio. Coenr: Waumans sculpsit. Die andern Bll., die ganze Fig. von Satyrn enthalten, sind nicht bezeichnet. gr. 4.

61) Zahlreiche Holzschnitte nach Avont finden sich in: Guil. Hesius, Emblemata sacra de Fide, Spe, Charitate. Antwerpen 1636. kl. 8. Geschnitten vermutlich von Chr. Jegher. (*Théod. van Lerius.*)

s. Heineken, Dict. — Catal. Winckler. — Ottley, Notices. — G. Parthey, Wenzel Hollar, passim.

W. Schmidt.

Avramović. Demetrius Avramović, Maler, geb. 27. März 1815 zu Sveti Ivan im Tschaikisten-Distrikte der Militärgrenze, † zu Neusatz 13. März 1855. Den ersten Unterricht in der Kunst erhielt er von einem Italiener und einem unbedeutenden serbischen Maler Miša. In seinem 20. Jahr ging er nach Wien, wo er wegen Mangels an Mitteln nur ein Jahr lang die Akademie besuchen konnte, setzte jedoch bald, mit Hülfe einer Unterstützung des serbischen Patriarchen Stanković seine Studien fort und blieb bis 1840 in Wien. In diesem Jahre wurde er mit besonderer Empfehlung der Wiener Akademie nach Belgrad berufen, um daselbst die Metropolitankirche mit Gemälden zu schmücken. Er zeigte dabei das Bestreben, in der Darstellung der serbischen Heiligen den nationalen Typus zum Ausdruck zu bringen. Zu derselben Zeit malte er das Bildniss des serbischen Metropoliten Peter Ivanović und übernahm hierauf im Auftrage des Fürsten Alexander Karadjordjević die Ausmalung der Kirche zu Topola. Die serbische Regierung liess ihn im J. 1846 eine Reise durch Serbien machen, damit er in den alten Kirchen und Klöstern die Kunstwerke besichtige und davon das Werthvollere oder besonders Charakteristische kopire; im folgenden Jahre schickte sie ihn zu gleichem Zwecke nach dem Berge Athos. Die Früchte der letztern Reise legte er in den von der serbischen Regierung (Belgrad 1848 und 1849) herausgegebenen Schriften nieder: *Sveta Gora sa strane vere, hudožestva i povestnice* (*der hl. Berg mit Rücksicht auf Religion, Kunst und Geschichte*), und: *Opisanje drevnostih srbskih u Svetoj Gori* (*Beschreibung der serbischen Alterthümer auf dem hl. Berg*) mit 13 lithogr. Tafeln. Ausser einigen andern im Druck erschienenen Schriften befasste er sich auch mit der Lebensbeschreibung der serbischen Maler, die jedoch leider Manuskript geblieben. In seinen letzten Tagen malte Avramović zwei Heiligenbilder für die Kirche seines Geburtsortes Sveti Ivan, erlebte jedoch die Vollendung nicht mehr, die dann sein Freund, der Maler Paul Simić, besorgte.

Bildniss des Künstlers lithogr. in: Kukuljević, Slownik umjetnikah.

J. von Kukuljević.

Avril. Jean-Jacques Avril der Aeltere, Kupferstecher, geb. zu Paris am 16. Dez. 1744, † daselbst 26. Nov. 1831, Schüler von J. G. Wille. Die Arbeiten seiner ersten Zeit nähern sich den Werken seines Meisters, sowol in freier, malerischer Handhabung des Grabstichels als in Farbenton und Gesammtwirkung; als aber später mit Vien und David die theatralische Darstellung antiker Gegenstände in nüchterner Färbung und frostiger Eleganz aufkam, und die pseudoklassische Reform in der Malerei entschieden durchdrang, glaubte J. J. Avril eine den falschen Prinzipien über Antike und Ideal entsprechende, regelrechte Behandlungsweise annehmen zu müssen, so dass von nun an seine Blätter mit den früheren in allen Stücken, im Inhalt wie im Machwerk, schroff kontrastiren. Hatte er sich vor 1789 bei seinen Nachbildungen besonders zu Gegenständen weiblicher Grazie, galanter Göttermythe oder dramatisch bewegter Momente des modernen Menschenlebens hingeneigt und demgemäß durch Anmut und Reiz, Kraft und Zierlichkeit der Arbeit zu gefallen gesucht, so wählte er nachher vorzugsweise Darstellungen von Beispielen strenger republikanischer Familiensitte und Staatsbürgertugend aus der Geschichte der alten Griechen und Römer, weil sie den Gesinnungen des Augenblicks in Frankreich schmeichelten, und strebte durch Erhabenheit und Einfachheit zu imponiren, womit es ihm wenig glückte. Obschon die unangenehmen Merkmale der Originale, das Groteske in der Darstellung des Erhabenen, das Schauspielerhafte in den Stellungen, das Unnatürliche im Ausdruck beim Kupferstecher einigermaßen gemildert erscheinen, so ist doch Alles so geschmacklos, platt, hart, schwer gearbeitet, gleichsam technisch erstarrt, und die Gesammtwirkung so kalt, dass auch den

Beschauer der Kupferstiche ein unwiderstehlicher Frost befällt. Wer Gelegenheit hat, Bll. wie Odysseus und Penelope (No. 35), die spartiatische Mutter (No. 38), Koriolan und Veturia (No. 41), die Horatier und Kuriatier (No. 40), die Mutter der Gracchen (No. 39) zu sehen, wird unser Urteil nicht ungegründet finden. Seine sämmtlichen Werke sind sehr zahlreich und belaufen sich, nach Joubert's Rechnung, auf mehr als 500 Stück, wobei natürlich seine Dutzendarbeiten für Kupferstichverleger mitgezählt sind. Man findet darauf folgende Bezeichnungen: A. l'. sculp. (d. h. Avril l'aîné sculpsit). — J. J. A. sculp. — J. J. Av[l]. sculp. — Avril l'Aîné. sculp.

Bildniss des Künstlers, 3/4 rechts, Brustb. Gest. von seinem Sohne, nach M[me]. Auzou. 1810. Fol.

Verzeichniss seiner Werke:

I. Kirchengeschichte, Mythologie, Allegorie und Profangeschichte.

1) Verkündigung der Geburt Simson's. Nach Gauffier. 1810. qu. Fol. max.

2—3) Der sündhafte David und die keusche Susanne. Seitenstücke. Nach Detroy. kl. Fol.

4) Susanna im Bade. Nach A. van der Werff. Fol.
   - I. Vor der Schrift.
   - II. Mit der Unterschrift des Titels, der Namen des Malers und Stechers, und des Datums 1813.

5) Die hl. Jungfrau hat das Kind im Schoosse, welchem der vor ihr kniende kl. Johannes Trauben darbringt. Nach S. Bourdon. Fol. Für das Musée français.
   - I. Unter dem Einfassungsstrich, rechts: Avril sculp. 1806.
   - II. Titelunterschrift und Künstlernamen.
   - III. Mit der Adresse von Danlos aîné, und Ecole Française, No. 37.

6) Flucht nach Aegypten. Nach A. van der Werff. Fol. Für das Musée français.
   - I. Vor aller Schrift.
   - II. Titel und Künstlernamen.

7) La Vierge au linge. Nach Rafael. Fol.
   - I. Vor aller Schrift.
   - II. Die Titelunterschrift, die Namen des Malers und Stechers, und das Datum 1813.

8) Wiederauferweckung des Lazarus. Nach E. Le Sueur. Vendémiaire l'an 3ème. gr. qu. Fol.

9) Hl. Genovefa, Schutzpatronin von Paris. Nach C. Vanloo. gr. Fol.

10) Apollo lässt die vier Jahreszeiten nach den Tönen seiner Leier tanzen. Nach N. Poussin. 1779. gr. qu. Fol.

11) Venus se venge de Psyché. Venus lässt die Psyche von vier Nymphen mit Ruthen peitschen. Nach J. F. Detroy. 1779. gr. qu. Fol.

12—13) Zwei mythologische Darstellungen. Nach Tizian. Seitenstücke. gr. qu. Fol.
   - 12) Venus. (Florenz.)
   - 13) Danae. (Neapel.)

14—15) Zwei ebensolche Vorstellungen. Seitenstücke. Fol.
   - 14) Amor schnellt einen Pfeil vom Bogen nach einer fliehenden Waldnymphe.
   - 15) Amor bittet flehentlich eine Nymphe um die Zurückgabe des ihm geraubten Bogens und Köchers.

16—17) Zwei dergleichen Vorstellungen. Nach Fr. Albani. Seitenstücke. gr. qu. Fol.
   - 16) Diana und Aktäon. 1780.
   - 17) Diana und Kallisto. 1781.

18—19) Zwei dergleichen Vorstellungen, im Vordergrunde von Landschaften. Seitenstücke. qu. Fol.
   - 18) Diana, mit einer Nymphe, betrachtet ein getödtetes Rebhuhn. 1786.
   - 19) Diana, mit einer Nymphe, sieht nach einem Jagdhunde, der ein erlegtes Wasserhuhn apportirt. 1786.

20—21) Zwei ebensolche Vorstellungen. Seitenstücke. gr. qu. Fol.
   - 20) Keyx und Alkyone. Nach J. Vernet.
   - 21) Celadon und Amelia. Nach R. Wilson.

22) Der Tod des Meleager. Nach Ch. Lebrun. qu. Fol. max. Seitenstück zur »Familie des Darius« (No. 37.).
   - I. Unten rechts, das Datum 1808.
   - II. Mit der Schrift.
   - III. Neuere Abdrücke mit der Adresse: A Bes et F. Dubreuil à Paris. [1846.]

23) Pygmalion und Galatea. Nach Marillier. Ohne Unterschrift. Fol.

24) Klytia. Nach Annibale Carracci. Fol.

25—26) Zwei allegorische Darstellungen. Nach Rubens. Seitenstücke. gr. qu. Fol.
   - 25) Mars à la guerre.
   - 26) Mars au retour de la guerre. 1778.

27—28) Zwei Jahreszeiten. Seitenstücke. Fol.
   - 27) Frühling. Nach C. Maratti. 1788.
   - 28) Nach G. Metzu. 1788.

29) Die Arbeitsliebe will die Zeit aufhalten. Nach F. G. Ménageot. Fol.

30—31) Zwei patriotische Allegorien. Seitenstücke. Fol.
   - 30) Serment de Fidélité. An. 10.
   - 31) Offrande à l'amour. An. 10.
     - I. Vor aller Schrift.
     - II. Im Unterrande, links: Gravé par Avril; rechts: rue Cassette No. 830, und in der Mitte die Titelunterschrift.

32) Patriotisch-allegorische Darstellung, betitelt: La Régénération de la Nation Française on 1789. Nach Duroy à Geoffroy. qu. Fol. max.

33—34) Zwei Allegorien auf Begebenheiten der russischen Geschichte. Nach Ferd. de Meys. Seitenstücke. qu. Fol. max.
   - 33) Rundreise der Kaiserin Katharina II. in ihren Staaten im J. 1787. 1790.
     - I. Vor der Schrift, bloß mit den Künstlernamen und dem russischen Reichswappen.
   - 34) Die Thronbesteigung des Kaisers Alexander I.
     - I. Vor der Schrift; nur mit dem Datum: An. 13, unten rechts.

35) Odysseus und Penelope auf dem Wagen. Nach Lebarbier. qu. Fol. max.
   - I. Vor der Schrift.
   - II. Unten, links: Peint par Lebarbier 1789; rechts: Gravé par Avril 1791; in der Mitte der Titel: Penelope et Ulysse ou la Pudeur (in Majuskelschrift), und ein Altar mit der Inschrift: A la Pudeur; darunter die Adresse des Stechers.

III. Neuere Abdrücke mit: A. Bes et F. Dubreuil. [1847.]

36) Lykurg bringt den Geronten seinen neugeborenen Neffen und König Charilaos. Nach Lebarbier. gr. qu. Fol.

I. Unten links: Peint par Lebarbier en 1791; rechts: Gravé par Avril en 1793; in der Mitte ein Schwan und zwei zerbrochene Schwaneneier, aus welchen die Zwillingssöhne der Leda ausgekrochen sind, und die Unterschrift: Lycurgue — Magnanimité.

II. Der Schwan und die Schwaneneier ausgeschliffen; an ihrer Stelle: A Paris chez Avril. . .

III. Moderne Abdrücke mit neuem Titel, einer sechszeiligen franz. Erklärung des Gegenstandes und der Adresse: A Bes et F. Dubreuil à Paris. [1847.]

37) Die Familie des Darius nach der Schlacht bei Issus. Nach Ch. Lebrun. qu. Fol. max. — Seitenstück zum »Tod des Meleager« (No. 22.).

I. Nur mit dem Datum An. 7, unten rechts.

II. Mit der Schrift und der Adresse des Stechers.

III. Moderne Abdrücke mit der Adresse: A Bes et F. Dubreuil à Paris. [1847.]

38—39) Zwei Darstellungen aus der Geschichte des klassischen Alterthums. Nach Lebarbier. Seitenstücke. gr. Fol.

38) Die Spartiatische Mutter und ihr zum Krieg abgehender Sohn. Reviens avec ou dessus.

39) Die Mutter der Gracchen. Voilà mes bijoux.

40) Der Kampf der Horatier und Kuriatier. Nach Lebarbier. gr. qu. Fol.

I. Unten links: Peint par Lebarbier en 1786; rechts: Gravé par Avril en 1787.

II. Titelunterschrift: Le Combat des Horaces, und darunter ein Adler mit ausgebreiteten Schwingen.

III. An der Stelle des ausgeschliffenen Adlers: A Paris chez Avril. . .

IV. Moderne Abdrücke mit dem Titel: Le Combat des Horaces et des Curiaces, ou le Dévouement pour la Patrie; dabei eine sechszeilige franz. Erklärung des Gegenstandes, und die Adresse: A Bes et F. Dubreuil à Paris. [1847.]

41) Koriolan und seine Mutter Veturia. Nach Lebarbier. gr. qu. Fol.

I. Unten links: Peint par Lebarbier, rechts: Gravé par Avril 1790. In der Mitte der Titel: Coriolan et Véturie, und darunter ein Adler mit ausgebreiteten Schwingen.

II. An der Stelle des Adlers: A Paris chez Avril. . . .

II. Moderne Abdrücke mit veränderter Unterschrift: Coriolan und Véturie, ou le Respect Filial; dabei eine sechszeilige franz. Erklärung des Gegenstandes, und die Adresse: A Bes et F. Dubreuil, à Paris. [1847.]

42) Virginia und ihr Verlobter Icilius. Nach Lebarbier. [An. 11.] qu. Fol. max.

I. Nur mit der Unterschrift des Titels, und darunter ein Adler mit ausgebreiteten Schwingen.

II. Mit den Künstlernamen und der Adresse des Stechers, an der Stelle des Adlers.

III. Moderne Abdrücke mit neuer Titelunterschrift, einer sechszeiligen Erklärung des Gegenstandes, und der Adresse: A Bes et F. Dubreuil, à Paris.

43) Cincinnatus empfängt die römischen Boten, welche ihm die Nachricht von seiner Ernennung zum Diktator überbringen. Nach Lebarbier qu. Fol. max.

I. Mit der Unterschrift des Titels zu beiden Seiten eines Adlers mit ausgebreiteten Schwingen; ohne Künstlernamen; unten rechts bloß: An. 13.

II. Mit der Adresse des Stechers an der Stelle des Adlers.

III. Moderne Abdrücke mit neuer Titelunterschrift, sechszeiliger franz. Erklärung des Gegenstandes, und der Adresse: A Bes et F. Dubreuil, à Paris.

44—45) Zwei Schlachtbilder. Seitenstücke. gr. qu. Fol.

44) Reitergefecht: Le Passage du Rhin. Nach Berchem.

45) Einnahme von Kortryk: Prise de Courtrai, Juillet 1667. Nach A. van der Meulen. 1782.

Kapitalbll. der besten Zeit und Manier des Meisters.

46) Schlacht bei Hondschooten; im Hintergrunde eine in Pulverdampf gehüllte Windmühle. (8. September 1793.) Nach Decorge. qu. Fol. max.

I. Vor der Schrift.

II. Bildnisse, Genrestücke, Thiere, Blumen und A.

47) Brizard, franz. Schauspieler, in der Rolle des Königs Lear, an einem Felsen sitzend. Nach Mme. Guiard. Fol.

I. Vor aller Schrift und Einfassung.

47 a) Hans Karl Friedrich Graf von Diebitsch-Sabalkansky, russischer Feldmarschall. Nach Ders. 4. (*Drugulin.*)

48) Jean-François Ducis, dramatischer Dichter, halbe Figur, am Tisch sitzend und schreibend. Nach Ders. Fol.

I. Vor aller Schrift und Einfassung.

49) Mme. Mignard, Gräfin von Feuquière, als Madonna, Brustb., $^3/_4$ rechts. Nach Mignard 1808. gr. Fol.

50) Joseph II., deutscher Kaiser, Brustb., Profil links. Oval. Nach L. A. 1770. kl. Fol.

51) Louise Vigée, Madame Lebrun, franz. Malerin, mit ihrer kleinen Tochter auf dem Schoß. Louise Vigée Lebrun. f. 1786. L'an 5 de la Re. Fol

52) Ludwig XVI. von Frankreich, als Dauphin Brustb., $^3/_4$ links. Oval. Nach L. A. 1770. kl Fol.

53) Maria-Antoinette, als Dauphine, Brustb., Profil links. Nach L. A. 1770. kl. Fol.

54) Maria-Theresia, Kaiserin von Oestreich. Brustb., $^3/_4$ rechts. Oval. Nach Meytens. 1770. kl. Fol.

55) Abbé de Saint-Pierre, franz. Schriftsteller. Brustb., $^3/_4$ rechts. Oval. 8.

56) Le Croc-en-jambe. Ein Hirt umarmt ein halbentblösstes Weib. Nach Rubens. 1781. gr. qu. Fol.

57—58) Zwei Konversationsstücke, gestochen von Beauvarlet und überarbeitet von Avril dem Aelteren im J. 1813. gr. Fol.

57) Conversation espagnole.
58) Lecture espagnole.
59—60) Zwei dergleichen. Seitenstücke No. 1 und No. 2. kl. Fol.
59) La Consolation Maternelle.
60) La Reconnaissance Filiale.
61—62) Zwei dergleichen. Nach Mercier. Seitenstücke. gr. qu. Fol.
61) Le Jeûne Eveillé.
62) La Belle Dormeuse.
63—64) Zwei dergleichen. Nach P. A. Wille. Seitenstücke. gr. Fol.
63) La Double Recompense de mérite. 1784.
64) Le Patriotisme français. 1788.
Zwei schöne Bll. in J. G. Wille's Manier.
65) Die Krankenstube. Nach J. Steen. Fol. Für das Musée français.
I. Vor aller Schrift.
II. Mit Titelunterschrift (Une Jeune femme malade) und Künstlernamen.
III. Mit der Adresse von Danlos Ainé, Editeur, und Ecole Hollandaise, 112.
66—67) Zwei Landschaften. Nach J. Vernet. Seitenstücke. gr. qu. Fol.
66) Les Voyageurs effrayés par le coup de tonnerre.
67) Le Retour de la Pêche au soleil couchant.
67a) Naufrage. Nach Dems. Gemalt 1755, gestochen 1775. gr. qu. Fol.
I. A Paris chez Jean.
II. A Paris chez Marel. Moderne Abdrücke. [1852.]
68) La Pêche. Nach Dems. gr. qu. Fol.
69) Ansicht der Trajanssäule und der Kirche S. Maria in Rom. Nach A. Storck. 1776. gr. qu. Fol.
70—71) Zwei Bll. Nach eigener Erfindung. Seitenstücke. qu. Fol.
70) La Chasse.
71) La Pêche.
72—73) Zwei dergleichen. Seitenstücke. qu. 4.
72) Reiher und Ente.
73) Reiher und Rebhuhn.
74) Cahier de six feuilles de Boeufs et de Vaches. Nach J. Pillement. Sechs numerirte Bll. qu. Fol.
75) Blumenstücke.
a) Douzes Fleurs différentes. Nach Baptiste. Zwölf numerirte Bll. 8.
b) Bouquets de Fleurs. Nach Dems. Sechs numerirte Bll. Fol.
c) Petit Cayer de roses. Nach M[lle]. Basseporte. Sechs Bll. No. 1—6. 8.
d) 1[er] Cahier de Fleurs. Nach Ders. Sechs Bll. No. 1—6. 8.
e) 2[e] Cahier de Fleurs. Nach Ders. Sechs Bll. No. 1—6. 8.
f) Livre de Fleurs. Nach L. Tessier. Sechs Bll. No. 1—6. Fol.
g) Livre de six Bouquets. Nach Dems. Sechs Bll. No. 1—6. Fol.
h) Deuxième Livre de Bouquets. Nach Dems. Vier Bll. No. 1—4. Fol.
i) Livre de corbeilles et vases de Fleurs. Nach Dems. No. 1—6. Fol.
k) Fleurs diverses. Sechs Bll. Ohne Namen und Nummern. 8.
l) Bouquets de Fleurs. Zwölf Bll. Ohne Namen und Nummern. kl. Fol.
m) Vases de Fleurs. Sechs Bll. Ohne Namen, aber mit Nummern von 1—6. kl. 8.
n) Dergleichen. Zwölf Bll. Ohne Namen und Nummern. 4.
76) Zierstücke mit chinesischen Figuren. Alle nach J. Pillement.
a) Oeuvres des Fleurs, Ornements, Cartouches et sujets chinois. Sechs numerirte Bll. in Fol.; der nicht mit einbegriffene Titel ist in gr. Fol.
b) Cahier de Petits ornements et Figures chinoises. 1773. Sechs Bll. 4.
c) Cahier de Figures chinoises. 1773. 4.
d) Nouveau cahier de six feuilles de différents Sujets chinois Historiés représentant les cinq Sens de natures. Sechs Bll. mit Einschluss des Titels. qu. Fol.
e) Cahier de Cartels chinois. Sechs Bll. No. 1—6. Fol.
f) Cahier de Balançoires chinoises. Sechs Bll. No. 1—6. Fol.
g) Cahier d'oiseaux chinois. Sechs Bll. No. 1—6. Fol.
h) Cahier de Parasols chinois. 1771. Sechs Bll. No. 1—6. Fol.
i) Cahier de Berceaux chinois. 1773 und 1774. Sechs Bll., ohne Titel und Nummern. Fol.
k) Cahier de Chasses chinoises. 1771. Sechs Bll., ohne Titel und Nummern. Fol.
l) Cahier de Pêches chinoises. 1771. Sechs Bll., ohne Titel und Nummern. Fol.
77—88) Flur- und Gartenvasen (Style Louis XVI.). Zwölf Bll. ohne Namen und Nummern. gr. 8.
89—100) 1[er] Cayer de Principes de Desseins pour apprendre à dessiner à la plume. Nach Dupuis. Zwölf radirte Blättchen. No. 1—12. 12.
101) Wappen des Orleans'schen Prinzenhauses. Nach Duvivier. qu. Fol.
102) Eine große Anzahl Platten für: Voyage aux Indes et à la Chine. Nach P. Sonnerat. 4. und qu. Fol.
103—116) Anatomische Abbildungen des weiblichen Beckens und der Lage des Kindes in der Gebärmutter. Vierzehn Bll. qu. 4 und qu. Fol.
s. Heineken, Dict. — Huber, Handbuch. VIII. 344. — Joubert, Manuel. I. 199. — Le Blanc, Manuel.

Jean-Jacques Avril, der Jüngere, Kupferstecher, Sohn und Schüler des Vorhergehenden, geb. zu Paris 19. April 1771, † daselbst 8. Nov. 1835. Seine Bll. sind nicht zahlreich; sie haben einiges Verdienst, leiden jedoch an Härte und frostiger Eleganz.

1) Le Silence du Carrache. Nach Ann. Carracci. gr. qu. Fol.
I. Vor der Schrift. Im Unterrande links der Malername, rechts: Gravé par Avril fils en 1809, und weiter unten die Adresse des Stechers.
2) Ruhe auf der Flucht nach Aegypten. Nach G. Reni. 1809. gr. qu. Fol.
I. Vor der Schrift; nur mit den Künstlernamen, Datum und Adresse: Rue Cassette No. 24.
3) La Cananéenne. Christus und die Kananiterin. Nach Drouais. 1812. qu. Fol. max.
I. Vor der Schrift; nur die Namen des Malers und Stechers in punktirter Schrift.
4) Paris und Helena. Nach J. L. David. 1836. qu. Fol.

5) Phädra und Hippolytos. Nach Granger. gr. qu. Fol.
6) Der Friede belebt von neuem den Genius der Künste. Nach Lebarbier. Fol.
7) Bonaparte als erster Konsul unterzeichnet das Konkordat den 15. Juli 1801. Nach Fr. Gérard. gr. qu. Fol. Gestochen mit dem jüngeren Laurent.
I. Vor aller Schrift.
8) J. J. Avril der Aeltere, Brustb., 3/4 rechts. Nach Mme. Auzou. 1810. Fol.
9—14) Sechs Bll. Nach antiken Skulpturen. Für den IV. Theil des Musée français. Fol..
9) Jupiter und zwei Göttinnen. Pl. 2.
10) Apollo vom Belvedere. 1809. Pl. 9.
11) Aeskulap und Telephos. Von Bellford gest. Pl. 48.
12) Der Todesgenius. Pl. 52.
13) Nymphe. Pl. 54.
14) Cäsar Augustus. Pl. 65.
Von 9 und 14 existiren zwei Plattenzustände, der eine vor, der andere mit der Schrift; von 10, 11, 12 und 13 finden sich davon drei:
I. Vor der Schrift.
II. Mit der Schrift.
III. Mit der Adresse von Danlos Ainé, gegenwärtigem Besitzer der Platten, und mit den Nummern 44, 83, 92 und 89.
15—28) Vierzehn Bll. Nach antiken Statuen für den zweiten Theil des Musée Royal. Fol.
15) Psyche. Pl. 45.
16) La Providence. Pl. 52.
17) Didius Julianus. Pl. 54.
18) Livia als Ceres. Pl. 56.
19) Tiberius Claudius. Pl. 58.
20) Minerva. Pl. 61.
21) Polymnia. Pl. 62.
22) Cajus Caligula. Pl. 63.
23) Minerva. Pl. 65.
24) L'Espérance. Pl. 67.
25) Die Venus von Troas. Pl. 71.
26) Euterpe. Pl. 72.
27) Psyche. Pl. 73.
28) Der tanzende Faun. Pl. 77.
I. Vor der Schrift.
II. Mit der Schrift.
III. Mit der Adresse von Danlos Ainé, gegenwärtigem Besitzer der Platten, und mit den Nummern 28, 26, 43, 18, 42, 23, 17, 41, 9, 8, 16, 4, 32 und 37.

s. Le Blanc, Manuel. — Bellier, Dict.

E. Kolloff.

Avrillon. Avrillon, unbekannter Maler, in den Katalogen des Museums zu Mans (Dep. Sarthe) als Urheber zweier kleinen holländischen Marinen genannt.

s. Catalogue du Muséum de la ville du Mans. 1815. p. 12. — Notice des tableaux exposés dans le Musée du Mans. 1845. p. 14.

Alex. Pinchart.

Avvanzo, s. Avanzo.

Avvesani, s. Avesani.

Avy. Avy, französischer Miniaturmaler im Anfang des 19. Jahrh., ist uns nur durch ein auf Elfenbein gemaltes Brustbild des Grafen Barras, des einstigen Mitgliedes des Direktoriums, bekannt. Das Bild wurde dem Museum Calvet zu Avignon durch eine Verwandte Barras' geschenkt. Es trägt die Bezeichnung Avy pt. an. 12, ist also 1804 ausgeführt.

s. Notice des tableaux du Muséum-Calvet de la ville d'Avignon. p. 152.

Alex. Pinchart.

Awdei. Awdei, einer der wenigen Bildhauer die in russischen Chroniken vorkommen. A. nahm am Bau der vom Fürsten Daniel von Galitsch in Cholm gegründeten Kirche des hl. Johannes Theil. Die Ipatjew'sche Chronik erzählt beim J. 1259 n. Chr.: der Fürst Daniel habe zu diesem Bau russische, deutsche, polnische Arbeiter kommen lassen; in der Kirche seien Menschenköpfe von einem Künstler gebildet worden; die Fenster seien mit römischen Gläsern verziert, die Decke mit goldenen Sternen auf lazurblauem Grunde; der Fussboden sei aus Kupfer und Zinn gegossen worden und habe wie ein Spiegel geglänzt; zwei Thüren seien aus weissem galizischen und grünem cholmischen Gestein gemeisselt worden durch einen Künstler Awdei; vorn sei der Heiland dargestellt gewesen, auf der nördlichen aber der hl. Johannes.

s. Полн. собр. русск. лѣтоп. т. II. Ипатіевская лѣтопись. (Vollständ. Samml. der russ. Annalen, Bd. II. Die Ipatjew'sche Chronik.) St. Pet. 1843. p. 196.

Ed. Dobbert.

Awdejew. Alexei Awdejew, Architekt, geb. 12. März 1819 in dem Dorfe Betkowo (Gouvernement Tula), zeigte schon als Schüler des »Adeligen Institutes« zu Moskau ausgesprochene Liebe zum Zeichnen. Im J. 1837 trat er als Beamter in die Kanzlei des Generalgouverneurs von Moskau; begann aber 1843, auf Anregung des Akademikers Bykowski, ernste Architekturstudien. Bereits 1845 fertigte er den Entwurf zu einem astronomischen Observatorium für die Moskauer Universität, das er denn auch in den folgenden Jahren ausführte. 1851 unternahm A. eine Studienreise nach Deutschland, Frankreich und Italien, deren Eindrücke er zum Theil in der »Moskauer Zeitung« und den vom Universitätsprofessor Leontjew herausgegebenen »Propyläen« veröffentlichte. Im J. 1853 finden wir den Künstler bei den archaeologischen Ausgrabungen an der Mündung des Don (an der Stelle des alten Tanais) mit dem Zeichnen der daselbst aufgefundenen Alterthümer (jetzt in der Eremitage zu St. Petersburg) beschäftigt. Nach einer zweiten italienischen Reise im J. 1856, erhielt A. 1857 vom Fürsten Wassiltschikow, damaligem Gehülfen des Kriegsministers, den Auftrag, den Entwurf einer Kirche für Sewastopol zu liefern. Nun siedelte A. in die Krim über, wo sich auch seine Hauptbauten befinden. 1) Die 1870 vollendete St. Nikolaus-Kirche, zum Andenken an die bei der Vertheidigung gefallenen Krieger auf dem Militär-Friedhofe zu Sewastopol

in Form einer Pyramide erbaut. Der Grundriss bildet ein Quadrat, dessen Seiten 84 Fuss lang sind. Wände und Gewölbe sind reich mit Malereien geschmückt, innen und außen sind Gedächtnißtafeln, bezüglich auf die Vertheidigung der Festung, angebracht. 2) Die Kapelle über dem Grabe des Fürsten Gortschakow, ebenfalls auf dem Militärfriedhofe, 1861—1863. 3) Die Kapelle auf der Höhe von Inkerman, zur Erinnerung an die Truppenschau, die Kaiser Alexander II. nach dem Falle von Sewastopol abhielt, 1862. 4) Im J. 1863 wurde der Bau der noch unvollendeten Wladimir-Kathedrale zu Sewastopol auf altem Fundamente in Angriff genommen. Sie ist im byzantinischen Stil aus Kalkstein aufgeführt. Die Kuppel ruht auf vier weissen Marmorsäulen; auch die Ikonostasis und der Chor für die Sänger sind aus Marmor. An der Aussenseite ist die Kirche mit Dioritsäulen verziert.

In die frühere Zeit des Künstlers fällt der Bau mehrerer Privathäuser in Moskau so wie einer Dorfkirche in Backstein im Kreise Dankow (Gouvernement Rjasan).

Eine chromolithographische Publikation der St. Nikolauskirche hat im Anfange des J. 1871 zu erscheinen begonnen. Photographien nach den Malereien derselben im photogr. Album von Migurski zu Odessa (1871).

s. Korrespondenz aus Sewastopol in der Zeitung: »Голосъ« (die Stimme), St. Petersb. 1870, No. 32.

Ed. Dobbert.

Awerkiew. Tretjak Awerkiew (auch Owerkejew), russischer Zeichner im 17. Jahrh. Er lieferte im Auftrage des Moskauer »Druckamtes« für das im J. 1647 im Druck erschienene Werk des Johannes Klimakos (Uebersetzung der Scala paradisi) zwei Zeichnungen:

1) »Die Stufenleiter«. 2) »Das Emporsteigen auf der Leiter, in Figuren«. Geschnitten von Feodor Iwanow Popow.

s. W. Rumjanzew in: Д. Ровинскій, Руск. грав (Rowinski, die russ. Grav.). Moskau 1870. pp. 362. 373. 374.

Ed. Dobbert.

Awerkiew. Peter Awerkiew, russ. Heiligenbildmaler, schmückte im J. 1681 die Wände der Kirche des Propheten Elias in Jarosslaw mit seinen Malereien. Auch für die Kathedrale des Ipatiew'schen Klosters zu Kostroma hat er Wandmalereien geliefert.

s. Ровинскій, Ист. р. школъ икон. въ Зап. Имп. арх. общ. (Rowinski, Gesch. der russ. Schulen der Heil., in den Mem. der K. arch. Ges.) St. Petersb. 1856. VIII. 126.

Ed. Dobbert.

Awram. Мастеръ Аврамъ (Meister Awram), lautet eine Inschrift auf der berühmten ehernen, mit Reliefdarstellungen geschmückten »Korssunschen Thür«, an der Westseite der Sophien-Kathedrale in Nowgorod. Es ist der Name eines der drei Verfertiger derselben, deren Gestalten wir (Taf. 20, 22 und 24 bei Adelung) in der untersten Reihe der Darstellungen auf dem linken Thürflügel abgebildet sehen. Ueber den beiden andern Gestalten lesen wir die Namen: Riquin und Waismuth. Kann mit Sicherheit behauptet werden, dass diese beiden Künstler Deutsche waren, so wie, dass die Korssunsche Thür im Großen und Ganzen ein Werk deutscher Kunst aus der romanischen Periode ist, so fällt es dagegen schwer, etwas Bestimmtes über Awram zu sagen. Gegen die Annahme, dass auch er ein Deutscher gewesen, spricht der Name sowie auch der Umstand, dass der Name nur in russischer Sprache über der Figur angebracht ist, während wir die Namen der beiden andern Meister sowol in russischer als lateinischer Schrift lesen. Ferner spricht das Kreuz, das Awram am Halse trägt, (eine russische Sitte), für dessen russische Herkunft. Trotzdem meint Adelung, der betreffende Meister sei gleich seinen Kollegen ein Ausländer gewesen. Er sagt (p. 33): »Das Kreuz soll doch wol nur den Christen überhaupt, vielleicht auch nur den christlichen Künstler damaliger Zeit bezeichnen, wenn es nicht etwa gar erst später eingekratzt worden ist. . . Am leichtesten liesse sich der russische Name also wol erklären, wenn man annähme, dass diese Figur, wie so manche andere auf unserm Denkmale, ohne erklärende Inschrift gewesen ist, und der Nowgoroder Bischof, der vielleicht die übrigen gewiss spätern Erklärungen darauf graben liess, diesem Künstler den Namen eines damals gerade bekannten russischen Bildners beisetzte.« Ich halte dagegen Meister Awram für einen Russen, der in späterer Zeit etwa Restaurationen an der Thür vorgenommen, namentlich einige, offenbar neuere Platten eingefügt und dann sein Bildniss (wenn man die ziemlich allgemein gehaltene Gestalt so nennen darf, die mir aber doch einen russischen, jedenfalls von den anderen Figuren des Kunstwerks abweichenden Typus zu haben scheint), als das eines Mitarbeiters zwischen die Gestalten der beiden ursprünglichen Verfertiger des Werkes geschoben hat. Für diese Annahme sprechen noch folgende Umstände: 1) Die Platte mit der Figur des Künstlers erscheint neuer, als die meisten übrigen; auch unterscheidet sie sich durch eine besondere Randverzierung; 2) Das Blätterwerk, welches mit Ausnahme der obersten Reihe der Reliefs, die aus drei, dem Sinne nach unter einander innig zusammenhängenden Darstellungen besteht, den Thürflügel in zwei Hälften theilt, hört oberhalb der betreffenden Platte plötzlich auf, während der entsprechende Streif auf dem rechten Thürflügel bis an die untere Randguirlande herabreicht. Darnach scheint mir die Platte erst in späterer Zeit verfertigt und an die Stelle des entfernten Blätterwerks hineingeschoben zu sein.

Eingehenderes über Ursprung und künstlerische Bedeutung der »Korssunschen Thür« bei Riquin, wie es scheint, dem Hauptverfertiger derselben

s. Adelung, Die Korssunschen Thüren etc. Berlin 1823. — Макарій, Археол. опис. церк. др. въ Новгор. (Makari, Archäol. Beschr. der kirchl. Alterth. in Nowg.) II. 271—274. — Соловьевъ, опис. Новг. Соф. соб. (Ssolowjew, Beschr. der Nowg. Soph.-Kath.) Eine treffliche Abbildung der Korssunschen Thür in: »Древн. росс. госуд. (Alterth. des russ. Reiches).« Abth. VI. No. 21—26.

Awramow. Grigori Awramow, russischer Zeichner des 17. Jahrh., ward im J. 1668 in die Zahl der ständigen Zeichner (am Druckhofe zu Moskau) aufgenommen, in welcher Stellung er bis 1676 verblieb; von da an wurde er zu den ausseretatmässigen Zeichnern gerechnet. Ueber seine Arbeiten berichten die Akten des Druckhofes Folgendes: 1) A. zeichnete die Figur des Ephraem Syrus. Geschnitten von Feodor Iwanow Popow; gedruckt in dem 1647 herausgegebenen Werke Ephraem's. 2) 1649 verzierte er im Vereine mit dem »Goldmaler des Gesandtenamtes« Grigori Blaguschin zwei im Drucke erschienene Bücher über das Leben des Wunderthäters Sabbas, die dem Zaren dargebracht werden sollten, mit Gold. 3) Im Mai 1677 erhielt A. für eine Zeichnung des Evangelisten Lukas und für drei Vignetten 1 Rubel 15 Altyn (45 Kopeken).

s. W. Rumjanzew in: Ровинскій, Русск. Грав. (Rowinski, Russ. Grav.) Moskau 1870. pp. 367. 374. 375.

Ed. Dobbert.

Axandri. Tommaso Axandri, Venetianer oder doch zu Venedig wohnhaft, arbeitete im 14. Jahrh. an den Glasmalereien des Domes in Mailand; er war einer der hervorragendsten unter den dabei beschäftigten Künstlern.

s. Cecchetti, Sulle storie dell' arte vetraria Muranese. Venezia 1865.

A. Ilg.

Axareto. Antonio Axareto, Goldschmied in Genua im Anfang des 17. Jahrh. Wir haben von ihm ein großes Medaillon, welches 1626 in den Grundstein der Mauern Genua's gelegt worden war. Er könnte ein Verwandter, vielleicht ein Bruder von Giocch. Axareto oder Assereto (s. diesen) gewesen sein.

s. Olivieri, Un medaglione storico Genovese. Genova 1862.

G. F. Waagen.

Axareto, s. **Assereto.**

Axbeck. Axbeck, Maler. Unter diesem Namen finden wir den folgenden Stich verzeichnet:

Betty Roose (Eckart, gen. Koch), Schauspielerin, 1778—1808, Halbfig., als Mirina. Gest. von Stubenrauch. 8.

W. Engelmann.

Axelt, s. **Azelt.**

Axenfeld. Heinrich Axenfeld, russischer Maler der Gegenwart, geb. zu Odessa, der seine Kunstbildung als Schüler L. Cogniet's ganz in Paris empfangen zu haben und bis jetzt nur dort thätig zu sein scheint. Ende der sechziger Jahre namentlich mit Bildnissen beschäftigt, hat er sich im Salon von 1872 durch das Bild einer Hexe (La Strega), in dem die unheimliche Stimmung gut getroffen war, bemerklich gemacht.

s. Kunstchronik, (Zeitschrift f. b. K.) 1873. p. 194.

Axeochos. Axeochos, Steinschneider von zweifelhafter Authentizität.

s. Brunn, Gesch. d. gr. Künstler. II. 556.

Brunn.

Axmann. Anton Axmann, Maler, verfertigte in der Pfarrkirche zu Zentbechhofen 1735 ein »schönes Deckengemälde« zum Zeichen der Verehrung der hl. Katharina.

s. Haas, Geschichte des Slavenlandes. I. 348. — Jäck, Pantheon der Literaten und Künstler Bamberg's. 1821.

W. Schmidt.

Axmann. Joseph Axmann, Kupfer- und Stahlstecher, geb. zu Brünn den 7. März (nicht Mai, wie Hormayr meint) 1793, erhielt daselbst vom Historienmaler Weidlich Unterricht im Zeichnen und Malen. Im J. 1811 ging er nach Wien und lernte hier auf der Akademie bei den Professoren Maurer und Fischer, bis er in das Atelier des Kupferstechers Blaschke trat. Zwei unter der Aufsicht des berühmten Bartsch mit der Feder gezeichnete Thierstücke nach P. Boel wurden in die Sammlung des Herzogs Albrecht aufgenommen. Er hatte das Glück von den mährischen Ständen ein Stipendium zu erlangen, wofür er alljährlich Proben seiner Fortschritte einsenden musste. Im J. 1845 gelang ihm die Erfindung des Aufätzens und Vollendens der ursprünglich von Prof. Berres vorgeätzten Daguerrotyp-Platten. Obwol A. fortwährend für die kais. Nationalbank und Staatsdruckerei beschäftigt war, so vermochte der fleissige Künstler doch noch viele Stiche nebenher zu liefern. Er ist Mitglied der kais. Akademie der Künste in Wien und lebt gegenwärtig in Salzburg.

Die Nrn. 1—22, nach Zeichnungen S. v. Perger's ausgeführt, in dem Werke: K. K. Bildergalerie im Belvedere zu Wien. 1821—30. 4

1) Der todte Abel. Nach Champaigne. qu. 4.
2) Die drei Engel bei Abraham. Nach Fr. Curradi. 4.
3) Gefangennehmung Simson's. Nach A. van Dyck. qu. 4.
4) Judith. Nach A. Varotari. Gest. von Axmann und Hofbauer. 4.
5) Ruhe auf der Flucht nach Aegypten. Nach A. Elzheimer. 4.
6) Hl. Familie mit Paulus und Magdalena. Nach A. van Dyck. 4.
7) Madonna mit dem Kinde, umgeben von Heiligen. Nach Paolo Veronese. gr. 4.
8) Bildniss der unbefleckten Jungfrau. Nach G. Strauch. 4.
9) Vermälung der hl. Katharina. Nach Dom. Feti. 4.

10) Hl. Ambrosius. Nach P. P. Rubens. 4.
11) Hl. Magdalena. Nach H. Füger. qu. 4.
12) Hl. Magdalena. Nach Fr. Furini. 4.
13) Hl. Justina. Nach Pordenone (eigentlich Moretto). 4.
14) Hl. Martin erweckt einen Jüngling. Nach Lazaro Baldi. qu. 4.
15) Minerva in der Werkstätte des Vulkan. Nach A. van Dyck. qu. 4.
16) Venus und Adonis. Nach Ann. Carracci. Die Figuren gest. von J. Ehrenreich, die Landschaft von Axmann. qu. 4.
17) Bildniss A. van Dyck's. Nach Adr. Hanneman. 4.
18) Landschaft mit der Vision des hl. Franz Borgia. Nach J. d'Arthois, qu. 4.
19) Landschaft mit der Vision des hl. Stanislaus Kostka. Nach J. d'Arthois. qu. 4.
20) Der Seesturm. Nach Ph. J. Loutherbourg. qu. 4.
21) Wasserfall bei Tivoli. Nach Phil. Hackert. qu. 4.
22) Mondnacht. Nach A. van der Neer. qu. 4.
23) Maria mit dem Kind, welches den Missionären Brot reicht. Nach Murillo's Bild in der Galerie Esterhazy.
24) Dichterliebe. Nach J. Danhauser. Oesterr. Kunstvereinsblatt 1848. qu. Fol.
25) Das betende Mädchen. Nach M. Ranftl. 8.
26) Die Eifersucht, nach Gessner's Idylle. Nach J. Schindler. qu. Fol.
27) Beim Juwelier. Nach Fr. Friedländer. Roy. qu. Fol. Zuerst als Oesterreichisches, dann als Thüringisches Kunstvereinsblatt.
28) Der Kohlenbrenner und seine Familie. Nach J. Gauermann. gr. qu. Fol.
29) Rudolf Graf von Czernin. P. Fendi del. 4.
30) Ernst Freiherr von Feuchtersleben, Dichter. Stahlstich in dessen »Werken«. Wien, Gerold. 8.
31) Wenzel Eusebius Fürst von Lobkowitz, Minister des Kaisers Leopold I., † 1677. 4.
32) Franz I. Kaiser von Oesterreich. Nach Schiavone. Gest. 1824. 8.
33) —— Ders. 4. Wien, Bermann.
34) —— Ders., mit beigedruckter Volkshymne. 8. Ebenda.
35) —— Ders. Medaillon. Nach Schwager. 4. Triest.
36) Elisabeth, Tochter des Herzogs Max, Kaiserin von Oesterreich. Medaillon. Nach Schwager. 4. Triest.
37) —— Dies. 8. Wien, Bermann. Findet sich auch mit No. 34 auf Einem Blatte.
38) Ferdinand Maximilian, Erzherzog von Oesterreich. Nach Selleny's Kreidezeichnung. Nicht in den Handel gekommen.
39) Karl Ludwig, Erzherzog von Oesterreich. Desgleichen.
40) Joh. Georg Plenker, Arzt, Professor in Wien. Nach J. Neugebauer. Fol.
41) Amalia, Prinzessin von Sachsen. Nach Rentzch. gr. 4.
42) —— Dies. Nach Rentzch. 8.
43) Friedrich von Schlegel, Dichter. A. v. Butlar del. ad viv. 4.
44) Dr. Ritter von Seiller, Bürgermeister von Wien. Nach Amerling.
45) Ernst Rüdiger, Graf von Starhemberg. Nach P. Fendi. 8.
46) Swieten. Profil. 8.
47) Franz, Graf von Zierotin. 1816. 8.
48) Ausserdem noch die Porträts von Bermann, Dr. Mosenthal, Kardinal Pazmann, Frau Pereira Arnstein u. A.
49) Monument zum Andenken von Zierotin's Bruder Johann Ludwig errichtet. 8.
50) Ganze Ansicht von Rio Janeiro. Nach Th. Ender. In Pohl's Reise im Innern von Brasilien. Wien 1832—1837. 2 Voll. gr. 4. Im II. Band.
51) Ansicht eines Theils von Rio Janeiro, mit der Wasserleitung. Nach Th. Ender. gr. qu. Fol.
52) Ansicht von Goyaz in Brasilien. Nach Th. Ender. gr. qu. Fol.
53) Landschaft. Nach Fischer. 4.
54) Ein Stahlstich in: Das Kaiser-Album. Viribus unitis. Fol. Wien 1858. Mechitaristenkongregation.
55) 12 Bll. zu den »Studien« von A. Stiffter. Nach Geiger, Ender, L. Russ etc. 4.
56) Vignetten und historische Darstellungen nach Ramberg zu Schiller's Werken. 8.
57) Bll. nach Ramberg im Taschenbuch Orphea. 1824.
58) Bll. zu den Werken von Stolberg.
59) Bildnisse und Vignetten zur Geschichte Wien's von Hormayr. 5 Bll. 8.
60) Bll. zu Hormayr's Histor. Taschenbuch.

s. Hormayr, Archiv für Geschichte etc. 1823. No. 7. — Le Blanc, Manuel. — Wurzbach, Oesterr. Biogr. Lexikon.

W. Engelmann.

Axpoele. Van Axpoele oder Axelpoele heisst eine Malerfamilie in Gent, von der folgende Mitglieder bekannt sind:

1) Geraert, Freimeister der Künstlergilde zu Gent im J. 1338, Geschworner 1341.

2) Daneel, Sohn des Vorigen, Freimeister der Malergilde 1375, Geschworner 1379, Dekan 1381.

3) Dessen Sohn und Schüler Willem tritt 1387 in die Zunft und wird 1399 Dekan derselben. Er malte laut Auftrags vom 3. Juni 1419 mit Jan Martins von Gent die Oelgemälde der Grafen und Gräfinnen von Flandern in dem Vorsaal der Schöffenstube im dortigen Stadthause, deren Ueberreste vor einigen Jahren entdeckt wurden, und die für die Geschichte der Erfindung der Oelmalerei von Wichtigkeit sind. Es befanden sich dort schon vorher solche Bilder in Wasserfarben. Anstatt derselben sollten sie nach dem Kontrakt mit guter Oelfarbe (met goeder olieverwen) auf die Mauer gemalt werden, nachdem dieselbe mit Gips überzogen und dieser Ueberzug mit Bleiweiss von guter Oelfarbe grundirt war. Die 30 Grafen und Gräfinnen, stehende lebensgroße Figuren sollten in vier Monaten vollendet sein. Sein Schüler war Willem van Lovendeghem.

4) Jacob, Maler, Sohn Daneel's, Meister 1399, Geschworner 1403, Dekan 1415.

5) Jan, Bruder Willem's, trat 1409 in die Malerzunft ein.

6) Hendrik, Sohn Jacob's, Maler, Meister 1408, Geschworner 1414.

7) Willem, Sohn des Vorigen, Bildhauer, wurde 1415 Meister, 1418 und 1419 Dekan.

s. Busscher, Recherches sur les peintres Gantois. 1859. passim.

W. H. J. Weale u. Fr. W. Unger.

Axtmann. J. P. Axtmann, Bildnissmaler zu Prag, wahrscheinlich um 1720.

Nach ihm:

Porträt des Grafen Joseph Johann Franz in Wrbna und Freudenthal. J. P. Axtmann pinxit. A. Birkhart sculpsit Pragae 1725. 8.

s. Dlabacz, Böhm. Künstlerlexikon. 1815. p. 158. No. 32.

W. Schmidt.

Axtmann. Leopold Axtmann, geschickter Thiermaler, geb. zu Fulnek in Mähren, lernte zu Wien unter Hamilton, † 1748 zu Prag, in den Diensten des Grafen Czernin, für den er sehr viele Gemälde verfertigt hatte. Dlabacz bemerkt von ihm: »Seine Pferde und Hunde, die er gemalt, und die man noch in verschiedenen Häusern antrifft, sind alle nach der Natur mit glücklichem Erfolge ausgeführt«.

s. Dlabacz, Böhmisches Künstlerlexikon.

W. Schmidt.

Aya, s. **Haya.**

Ayala. Francisco de Ayala, Bildhauer zu Murcia zu Ende des 16. Jahrh., lernte bei Pedro Martinez de Castañeda zu Toledo, und liess sich dann in seiner Vaterstadt nieder, wo er die vorzüglichsten Arbeiten im Königreich Murcia ausführte. In Jumilla übernahm er 1583 mit seinem Bruder Diego das Tabernakel für den Hauptaltar der Pfarrkirche und lieferte selbst davon die ganze Vorderseite, namentlich die bewunderten großen Reliefs mit der Himmelfahrt und dem hl. Jacobus. Darnach ging er 1584 nach Valencia und vollendete dort das von Joseph Gonzalez unvollendet hinterlassene Tabernakel, was so sehr zur Zufriedenheit ausfiel, dass die Stadtbehörde ihn noch über den taxirten Betrag bezahlte.

s. Cean Bermudez, Dicc.

Fr. W. Unger.

Diego de Ayala, Bildhauer von Murcia, Bruder des Vorigen, arbeitete 1583 mit diesem an dem Tabernakel des Hauptaltars für die Pfarrkirche von Jumilla, und zwar übernahm er das Bildwerk an den Seiten, an dem der edle Charakter, die schöne Haltung und die gute Gewandung gerühmt werden.

s. Cean Bermudez, Dicc.

Fr. W. Unger.

Ayala. Bernabé Ayala, spanischer Maler, geb. zu Sevilla im Anfang des 17. Jahrh., † daselbst um 1672. Er lernte bei Zurbaran, und seine ersten Werke erregten die bedeutendsten Hoffnungen. Doch verliess er zu früh Sevilla, um sich in Madrid niederzulassen, wo er einige Zeit verweilte, ohne weitere Fortschritte zu machen. Sein Stil bewahrte indessen noch immer die deutlichen Zeichen seiner frühern ernsten Studien; er ahmte Zurbaran glücklich nach, sowol in der Farbe als im Faltenwurfe, den er, wie sein Meister, fleissig nach dem Gliedermanne studirte. Diese Verwandtschaft tritt besonders in dem Gemälde von Mariä Himmelfahrt hervor, welches A. für S. Juan de Dios in Sevilla malte, so wie in verschiedenen anderen Werken derselben Kirche. Nach der Rückkehr in seine Vaterstadt betheiligte er sich 1660 an der Gründung der Kunstakademie, deren Mitglied er bis 1671 blieb. Da sein Name bei der Neugestaltung der Akademie 1673 fehlt, so setzt man in diese Zwischenzeit seinen Tod. Das Museum in Sevilla besitzt sechs Gemälde des Künstlers, welche Apostel und Heilige vorstellen; sie sind nicht bedeutend genug, um sein Talent vollständig zur Erscheinung zu bringen, zeigen aber immerhin, wie sehr er sich bemühte, der tüchtigen Kunstweise Zurbarani's und seiner Schule treu zu bleiben.

s. Cean Bermudez, Dicc.

Lefort.

Ayala. Josefa de Ayala zu Obidos (Bezirk von Alemquer) in Portugal und daher gewöhnlich Josefa de Obidos genannt, war Blumenmalerin, malte aber auch Heilige und Bildnisse. Sie war in Sevilla geb., und Schülerin, nach Einigen auch die Tochter des Landschaftsmalers Baltasar Gomez Figueira oder Figueiredo. † 22. Juli 1684. Raczynski rühmt einige Gemälde, von denen er jedoch bezweifelt, ob sie ihr mit Recht zugeschrieben werden. Sie hat auch in Kupfer gestochen (s. unten). Endlich führt man von ihr Arbeiten in Kupfer und Silber an, die in Pontinho gearbeitet sind, d. h. einer Punktirung, die mit dem Hammer getrieben ist.

Von ihr gestochen:

Ein Bl. in der Ausgabe der Statuten der Universität Coimbra von 1654. Bez.: Josepha Ayala, Obidos, 1653.

s. Cyr. Volkmar Machado, Colleccion de memorias. p. 77. — Raczynski, Dict., p. 211. — Ders., Les arts en Portugal. pp. 246. 357.

Fr. W. Unger.

Ayanza. Geronimo de Ayanza, Maler, Kunstfreund, Ritter des Alcantaraordens, lebte zu Madrid um 1620. Pacheco und Palomino loben seinen Geist und Geschmack und nennen ihn zugleich einen geschickten Maler.

s. Pacheco, Arte de la Pintura. 1649. — Palomino, Vidas de los Pintores etc.

Lefort.

Aybar Ximenez. Pedro Aybar Ximenez, spanischer Maler um 1682 zu Calatayud, Verwandter und Schüler des Malers Francisco Ximenez. Pedro malte für die Marienkirche in Calatayud eine hl. Familie, eine Geburt Christi und

eine Anbetung der Könige, alle vom J. 1682. Komposition, Zeichnung und Bewegung der Figuren erinnern an die römische Schule zu Ende des 16. Jahrh. Francisco Ximenez hatte lange Zeit in Rom studirt, und Aybar arbeitete zeitlebens in dessen Weise.

s. Ponz, Viage de España. — Cean Bermudez, Dicc.

Lefort.

Aylesford. Heneage Finch Earl of Aylesford, früher Lord Guernsey, Radirer, geb. 1751, † 1812, verdient zufolge Ottley einen ausgezeichnetenPlatz unter denDilettanten seiner Zeit. Ein großer Bewunderer der Landschaften von Rembrandt, ist er in seinen Radirungen einer der glücklichsten Nachahmer dieses Meisters. Manchmal bezeichnet er seine Blätter mit *A* unter Beifügung eines Datums und hie und da eines Titels; doch fehlen diese Kennzeichen in den ersten Drucken oft. Wir führen die Bll. nach Ottley auf, der sie nach ihrer Größe zu Folgen vereinigt hat, obschon sie keine Nummern tragen. Ottley kann übrigens nicht sagen, ob seine Aufzählung vollständig sei.

1) Thomas Stapletonus. Anglus Ætat, Anno LXIII. Brustb., beinahe von vorn, mit hoher Mütze. Ohne Bezeichnung. gr. 8.
2—5) Ländliche Ansichten. Folge von 4 Bll. 1795. kl. qu. 8.
6—11) Ländliche Ansichten. Folge von 6 Bll. gr. qu. 8. Auf dem 1. steht: T. Malchair del.
12) Ein Kuhstall im Feld. Links im Himmel A fecit 1794. qu. 4.
13) Eine Hütte und Wassermühle. qu. 4.
14) Theil eines alten Bauernhauses. gr. qu. 4.
15—18) Bauernhütten. Folge von 4 Bll. gr. qu. 4.
19) Bauernhaus. gr. qu. 4.

s. Ottley, Notices. — Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Aylmer. F. Aylmer, moderner englischer Maler.

Nach ihm gestochen und lithographirt:

1) John Twemlow v. Hatherton, Chirurg. Gest. von S. W. Reynolds. Privatplatte, mit Wappen. 4.
2) Thomas Twemlow v. Alsager. Lithogr. von J. W. Giles. Privatplatte, mit Wappen. 4.

s. Catal. Evans. II. 394.

W. Engelmann.

Aylmer. J. B. Aylmer, englischer Landschaftsmaler des 19. Jahrh., machte Reisen in den Niederlanden und Italien. Von ihm kommen schöne Zeichnungen und Aquarelle vor.

Nach ihm gestochen und geschnitten:

1) Rock and Promontory of Scylla, Calabria. Gest. von W. J. Cook. qu. 4.
2) Ein Theil des Marktplatzes von Lüttich. Mit dem obigen Monogramme. In Holz geschnitten von G. P. Nicholls zu: W. Scott, The Lady of the Lake. Edinburgh 1853.

s. Le Blanc, Manuel, unter Cook. — Nagler, Monogr. I. 84.

W. Schmidt.

Ayrer. Johann Ayrer, »hinterliess Zeichnungen, welche einen geschickten Dilettanten verrathen«, bemerkt Nagler (Monogr. I. No. 1782). Er nennt von ihm eine Zeichnung, mit I. A. 1579, die den hl. Franziskus nach Dürer's Holzschnitt (B. 110) vorstelle; sie sei mit der Feder umrissen und mit Farben übergangen.

W. Schmidt.

Ayrer. Christian Victor Ayrer, Radirer, Dilettant, geb. um 1646 zu Nürnberg, war daselbst Inspektor am Spital zum hl. Geist und † 1719. Nagler's Vermutungen über ihn, dass er Goldschmied und ein Verwandter der sächsischen Familie gleichen Namens gewesen, sind vollkommen irrig. Ayrer's Blätter sind als bloße Versuche zu betrachten.

CVA fec: in aere.

A. Andresen.

1) Bildniss des Künstlers. Vir Nobilissimus — Christianus Victor. Ayerer à Lanzek Antistes Xenodochii ad Spiritum S. etc. Ætatis LIX A°. MDCCV. P. Decker junior pinxit. P. Decker m. natus sculpsit. Fol.
2) —— Ders. Vir nobilissimus. — Christianus Victor Ayrer — statt Antistes etc. Fol.

Von ihm radirt:

1) Paulus Ayrer Pa. No. Von Lands Eck Fürstlicher Hohenzollerischer Hoffmeister etc. Æt. Su. 44. Chri. Vict. Ayrer fec. 1667. 12.
2) Georgius Guillelmus Ayrer P. Nor: C. V. A. fec. ad vivum. C. V. A. fec. in ære (s. das obige Monogramm). 12.
3) Julius Ayrer: P: N: æt. 46. Reinhart pinx. C. V. A. fecit. 8.
4) Peter Obermaier der Æltere Burger in Nurnberg — abconterfeit in Jar 1520. Mit dem aus H und P zusammengesetzten Monogr. Alles nach Gottes Willen. Wappen. C. V. AY. fec. 1665. Fol.
5) Peter Obermair — in Jar 1520. HP. Ohne Wappen und Unterschrift. C. V. Ay. fec. 1665. Fol.

Panzer führt diese beiden Bll. auf. Es ist uns unbekannt, ob Ayrer das Porträt zweimal radirt, oder ob No. 5 etwa eine Kopie von No. 4 ist, oder ob es sich um zwei verschiedene Abdrucksgattungen derselben Platte handelt.

s. G. W. Panzer, Verzeichnis von Nürnberger Porträten. Nürnb. 1790, und 1. Nachtrag 1801. — Brulliot, Monogr. I. No. 2467. II. No. 517. — Nagler, Monogr. II. No. 764. 782. III. No. 1346.

W. Schmidt.

Ayrer. Justine Ayrer, geb. zu Danzig 1704, Schülerin von Dumas, malte Bildnisse und Genrebilder in Miniatur. Sie war die Tante und erste Lehrerin des berühmten Daniel Chodowiecki.

s. Füssli, Künstlerlexikon. — Fiorillo, Gesch. der Malerei in Deutschland. III. 405. — W. Engelmann, Daniel Chodowiecki's sämmtliche Kupferstiche. 1857. p. XXXIII.

W. Schmidt.

Ayres. Ayres do Quental soll der Sage nach zu Thomar in Portugal, zur Zeit des Königs Emanuel (1495—1521), das Kloster des

Christus-Ordens gebaut haben. Man zeigt seine Statue am Giebelfeld der Kirche. Seine Nachkommen leben noch zu Santarem.

s. Raczynski, Dict. p. 238.

Fr. W. Unger.

Ayres. Thomas Ayres, Kupferstecher, am Ende des 17. Jahrh. zu London.

1—2) 2 Bll. zu einem Schreiblehrebuche. Sehr zierlich gestochen und mit Ornamenten verziert. Das Buch wurde (nach einer handschr. Notiz auf dem Ottley vorliegenden Explr.) 1694/95 herausgegeben und dem König Wilhelm gewidmet. Auf dem einen dieser Bll. steht: Ayres Londini Faciebat, auf dem andern: Tho. Ayres fecit. qu. Fol.

s. Ottley, Notices.

W. Schmidt.

Ayres. Pietro Ayres, Maler aus Turin, Schüler der dortigen Akademie, wurde von Graf Stanislaus Potocki nach Warschau berufen, wo er viele Gemälde hinterlassen haben soll. Im Schloss Willanow bei Warschau malte er 1816 in der offenen Galerie von der Gartenseite Musen und Landschaften; ähnliches malte er in Gnein und Moryşin. In der Bildersammlung des Schlosses Willanow befinden sich zwei seiner Landschaften. Von Warschau ging Ayres nach England.

Nagler führt einen Peter Ayres aus Savigliano gebürtig an; nicht unwahrscheinlich, dass dieser mit dem Obigen Eine Person ist. Ciampi (Bibliogr. critica, Firenze 1839. II. 218) nennt ihn Hairs.

s. Rastawiecki, Polnisches Künstlerlexikon.

Lepkowski.

Aywasowsky, s. **Aiwasowsky.**

Aze. Aze, Kupferstecher mit dem Grabstichel, arbeitete zu Paris um 1828—35.

1) Grégoire XVI. qu. 4.
2) Siége de York-Town etc. 19. Okt. 1781. Zu einer Folge von 4 Bll. nach Couder's Gemälden in der Galerie von Versailles. Martinet del. Gest. von Fontaine, Gibon und Aze. qu. Fol.

s. Le Blanc, Manuel.

W. Schmidt.

Aze. Valère Adolphe Louis Aze, Maler, geb. zu Paris den 4. März 1823. Schüler von Robert-Fleury, hat er sich wie dieser namentlich dem geschichtlichen Sittenbild gewidmet, dann aber auch mannigfach malerische Motive aus dem heutigen Orient behandelt. Ohne eigenthümlich oder bedeutend zu sein, verbindet er mit einem gewissen Geschick der Darstellung die koloristische Richtung seines Meisters. Ein Gemälde von ihm, eine Rathssitzung von Kardinälen vorstellend, aus dem J. 1851 besitzt das Museum von Rodez.

Nach ihm lithographirt:

1) Türkische Kaufleute. Von A. Mouilleron. Fol.
2) Drei Armenier. Von Milster. In: Les Artistes Contemporains. gr. 4.

s. Bellier, Dict. wo das Verzeichniss seiner 1845—1868 ausgestellten Werke.

Azer, s. **Adzer.**

Azeglio. Roberto Taparelli, Marchese d'Azeglio, Kunstliebhaber, geb. zu Turin den 24. Sept. 1790, † daselbst den 24. Dez. 1862, eignete sich eine vielseitige Bildung an, namentlich in der Kunst, die er auch praktisch übte. Er wandte sich der Historienmalerei zu und soll sich dann insbesondere nach Gaudenzio Ferrari, dem piemontesischen Maler des 16. Jahrh., gebildet haben. Seine Gemälde im Besitze von Ambrogio Uboldo werden gerühmt, während ihm freilich andererseits wieder Mangel an richtiger Zeichnung und an Komposition vorgeworfen werden. Nach der Thronbesteigung Karl Albert's 1830 wurde er zum Direktor der Turiner Gemäldegalerie ernannt. Von ihm sind folgende Schriften:

1) La Reale Galleria di Torino illustrata da R. d'A. 164 Kupfer. 4 Bde. Turin 1836—46. Fol.
2) Delle Accademie di belle arti. Turin 1859. 8.
3) Studi storici e archeologici sulle arti del disegno. Mit dem Bildniss Azeglio's. 2 Bde. Florenz 1861. 8.
4) Notizie estetiche e biografiche sopra alcune precipue opere oltramontane del museo Torinese. Florenz 1862. 8.
5) Ritratti di uomini illustri dipinti da illustri artefici, estratti dall' antica raccolta dei Reali di Savoia per R. d'A. Con una biografia dell' autore per Giorgio Briano. Florenz 1863. 8.

s. Antologia di Firenze 1832. — Müller, Künstlerlexikon.

Massimo Taparelli, Marchese d'Azeglio, Bruder des Vorigen, Staatsmann, Dichter und Maler, geb. 24. Okt. 1798 zu Turin. Er studirte namentlich in Rom unter M. Verstappen die Malerei und zeichnete sich besonders in der Landschaft aus. Er pflegte dieselbe mit historischer Staffage zu versehen, hat aber auch in seiner späteren Zeit vortreffliche Stimmungslandschaften gemalt, worunter besonders »Mein Wald« genannt wird. Im J. 1833 stellte er auf der Mailänder Kunstausstellung 17 Bilder aus. Von diesen heisst es im Kunstblatt (1833, p. 400) »Der Marchese M. d'A., der, obgleich nur Dilettant, doch seit einigen Jahren schon sich den größten Meistern dieses Faches (Genre und Landschaft) an die Seite gestellt hat, zeigt auch diesmal — — sein großes Talent in Nachbildung der ländlichen Natur, der Meerszenen, in der Darstellung von Schlacht- und Turnierstücken, die er mit den schönsten romantischen oder historischen Episoden auszuschmücken weiss«. Durch die Vervielfältigung im Stiche ist namentlich der Kampf italienischer und französischer Ritter bei Barletta (s. Stich Nr. 1) allgemeiner bekannt geworden. Ausserdem nennen wir noch Die

Schlacht bei Legnano und Der erste Sforza, der das Kriegshandwerk ergreift. Azeglio's vielseitige Thätigkeit als Schriftsteller und Staatsmann ist bekannt. † zu Turin den 15. Jan. 1866.

Bildniss Massimo's, gestochen in: I miei ricordi di M. d'A. Flor. 1867 im I. Band. 8.

Nach ihm gestochen:

1) La Disfida di Barletta. Marchese Massimo d'Azeglio dipins. G. Cornacchia incis. le figure. Boselli (Baselli ist ein Irrthum) incise il paese. Unter Toschi's Leitung 1840 gest. gr. qu. Fol.
2) Titelbl. zu: Ettore Fieramosca o la Disfida di Barletta. Mailand 1844. M. d'Azeglio dip. Gaet. Bonatti inc. 8.

s. Müller, Künstlerlexikon und Supplement. — M. d'Azeglio, I miei ricordi.

W. Schmidt.

Azelt. Johann Azelt (Atzelt), Zeichner und

A Ȧ Ab. Afe.

Kupferstecher, geb. 1654, war zu Nürnberg in der 2. Hälfte des 17. Jahrh., etwa von 1672—1692, thätig. Es ist wol der Kupferstecher, der nach Baader 1680 als Johann Arzold, 1688 als Johann Arzoldt, 1690 als Johann Atzold in Nürnberger Akten vorkommt, in dem Verzeichniss von 1663 aber bereits fehlt. Azelt pflegte nur gewöhnliche Marktwaare zu liefern; doch ist er in Porträts manchmal nicht ohne eine gewisse Feinheit und Sorgfalt der Behandlung; über das Mittelmäßige erheben sich diese Bll. freilich auch nicht. Er bediente sich neben seinem vollen Namen und der Initialen I. A. auch der beigefügten Monogramme.

1) Bildniss des Künstlers, Halbfig. Johann Azelt Kupfferstecher in Nürnberg. Wer Kunst Lieb hat etc. Von Azelt selbst gestochen. 8.
2) —— Ders. Johann Atzelt Kunst und Kupferstecher in Nürnberg. Nat. 1654. pic. 1674. 8.
3) —— Ders. Johann Azelt. Kupferstecher. Mit verändertem Gesicht und Gewand. 8. (Panzer.)

Von ihm gestochen:

1) Kaiser Joseph I. Nach A. Hanneman.
2) Georg Friedrich Prinz von Waldeck. 4.
3) General Monmouth. 4.
4) Wahre Lebhaffte Abbildung A. R. P. Marci von Aviano — im 48. Jahr. Anno 1680. Brustb. An den Seiten vier Ovale mit Wunderszenen. qu. Fol.
5) Michael Lochmann Oculi: Stein- und Bruchschneider — ætatis suæ 44 A 1674, Hüftbild. 4.
6) Thomas Oelgast. Mahler. kl. 8.
7) Die Könige von Spanien, von Amalrich bis Karl II. 12.
8) Die Könige von Ungarn, von Kevi bis Leopold. 12.
9) Die Könige von Böhmen, von Czech bis Leopold. 12.
10) Die Könige von Dänemark, von Dan bis Christian V. 12.
11) Haus Seegen Calender. Fliegendes Blatt, mit Versen. Fol.
12) Die Nider Ungarische Statt und Vestung Stul-Weissenburg — mit Accord in der Christen Hände gegeben etc. 6. Mai 1688. Drei Türken überreichen die Schlüssel. Oben die Bildnisse des Vezier's, Pascha's und Janitscharen-Aga's. qu. Fol.
13) Eigentlicher Abriss — des hitzigen Treffens der Christen wider die Türken zwischen Salankamena und Semblin etc. 19. Aug. 1691. Fol.
14) Der von dem im Ottomannischen Reich jetzt herrschenden Groß-Sultan — aufgestellte Glücks-Hafen etc. Der Sultan und Tököli bei einem Tisch mit zerschlagenem Glückshafen, aus welchem der Kaiser Venedig, der Czar und der König von Polen die Pläne gewonnener Städte ziehen. 1688. Fol.
15) Bll. in: Chr. Boethius, Ruhm-Belorberter etc. Kriegshelm. Nürnb. 1688 ff. 4.
16) Bll. in: Guill. Dondini Historia de rebus in Gallia gestis ab Alexandro Farnesio. Romae 1673. Fol.
17) Bll. in: Das Neu-Geharnischte Groß-Britannien. Nürnberg 1690. 4.
18) Bll. in: Der wunderthätige Lebenslauff dess hl. Francisci de Paula etc. Sulzbach 1687. 4.

Wahrscheinlich sind dies dieselben Bll., die in einer späteren Auflage des Buches, München 1724, vorkommen (Nagler).

19) Christlicher Wunsch zu einem — Neuen Jahr. 1692. 3 Sp. in Reimen von Katharina Wolff in Nürnberg. Mit Bildniss der Dichterin beim Grabe ihres Gatten. Fol.
20) Nürnberger Banco-Kalender. Verlegt's Leonhard Loschge. 1682. An architektonischen Rahmen oben die Wappen der Rathskonsulenten, Markts-Vorsteher und Banquiers. Fol.
21) Titelbl. zu: Trutz Nachtigal Töchterlein dass ist Zweyter Theil Pia desideria genannt etc. Bez. mit dem zweiten Monogr. Gehört zu: H. Hugo, das Clagen der Büssenden Seel oder die Pia desideria etc., übersetzt von Andr. Presson. Bamberg 1672. 12.
22) Titelbl. zu: Trutz Nachtigall Tichterlein (sic!) dass ist Tritter Theil. Pia desideria genant das Seufftzen der verliebten Seel. Mit dem ersten Monogr. 12. Zu demselben Buch.
23) Ansicht des Klosters Sittich. Azelt. sc. gr. qu. Fol. In: Die Ehre des Hertzogthums Crain etc. von Johann Weichard Valvasor, Freiherrn etc. Laybach 1689. Fol.
24) Villæ Pamphilæ prospectus etc. Azelt sc. Numerirt XXXII rechts oben (gehört demnach zu einer Folge, vielleicht aus einem Buch). gr. qu. Fol.
25) Wappen des Abtes And. Troier in reichverziertem Rahmen. Fol.

s. Heineken, Dict. — G. W. Panzer, Verzeichnis von Nürnb. Portraits. 1790. — Füssli, Künstlerlexikon II. u. Neue Zusätze. — Jäck und Heller, Beiträge zur Kunst und Literatur p. 134. — Ottley, Notices. — Le Blanc, Manuel. — Nagler, Monogr. I. No. 60. 726. 741. III. No. 1771. 1781. — Kukuljević, Südslavisches Künstlerlexikon. — J. Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnberg's. In Zahn's Jahrbücher für Kunstwissenschaft. I. 252.

Notizen von J. von Kukuljević.

W. Schmidt.

Azevedo. Ramon José d'Azevedo, dekorativer Holzschnitzer in Lissabon, starb um

1825 etwa 70 Jahre alt. Er hat an der Orgel des Klosters Mafra gearbeitet.

s. Raczynski, Dict. p. 18.

Fr. W. Unger.

Azilo. Giulio d'Azilo oder Acillo, Maler, arbeitete im J. 1558 an den Fresken der unterirdischen Kirche in Monte Cassino unter seinem Schwager oder Stiefbruder Marco Mazzaroppi, welcher damals an diesem Orte eine Folge von Malereien aus der Leidensgeschichte Christi ausführte.

s. Caravita, I Codici e le Arti a Monte Cassino. 1871. III. 45. 49. 50.

Alex. Pinchart.

Aznar. Fray Atanasio de Aznar, Franziskanermönch und Baumeister in Aragonien, wo er Verschiedenes baute. Das Bedeutendste ist die Pfarrkirche von Munebrega im Distrikt Calatayud, die aber erst nach seinem Tode 1766 ihre Vollendung fand. Er wurde 1758 zum Ehrenmitglied der Akademie S. Fernando ernannt und starb 1764.

s. Llaguno y Amirola, Noticias. IV. 276.

Fr. W. Unger.

Azzalini, s. Azzolini.

Azzaloni. Azzaloni, Maler in Modena zu Ende des 17. Jahrh., ist nur durch die Restauration von Guercino's heiliger Magdalena bekannt.

s. Campori, Gli artisti etc. negli stati Estensi. p. 40.

Jansen.

Azzanelli. Giovanni Battista Azzanelli, Historienmaler, geboren zu Bergamo 1646 oder 1647. Er lernte bei Giacomo Cotta, von dem er vortreffliche Anleitung zum Zeichnen erhielt, vervollständigte seine Studien in Padua und Venedig, wo er die Akademie besuchte und mit großer Sorgfalt die Werke alter Meister, P. Veronese's, Tizian's und Anderer, in Federzeichnungen kopirte, ließ sich dann in seiner Vaterstadt nieder und malte verschiedene Bilder für die Kirchen derselben und der Umgegend. Zu Ende des vorigen Jahrh. sah man noch zu Bergamo in der Kirche San Alessandro in Colonna ein Altarbild des hl. Kajetan, ein anderes mit Engeln in der Kirche der hl. Anna, in der Vorstadt Palazzo, und den zwölfjährigen Jesus im Tempel in der Kirche des hl. Rochus, in der Vorstadt S. Leonardo. Tassi, dem wir diese Angaben entlehnen, fügt hinzu, dass sich A. auch der Radirnadel mit gutem Erfolge bedient habe, wie man aus der Darstellung von Heiligen der Stadt Bergamo ersehen könne, welche das Brevier dieser Heiligen schmückt. Pasta führt in seinem Werke (Le pitture notabili di Bergamo 1775) kein Werk des Meisters an. Der Künstler starb plötzlich im J. 1719.

s. Tassi, Vite de' pittori, scultori e architetti Bergamaschi. I. 239.

Alex. Pinchart.

Azzemino. Paolo Azzemino, Goldschmied aus Venedig im Anfange des 16. Jahrh., verfertigte sogenannte Lavori alla gemina, oder nach der Aussprache seiner Vaterstadt lavori all' azzimina, wonach er seinen Beinamen erhielt. Schilde, Waffenstücke und Prunkgeräte jeder Art gingen aus seiner Hand hervor, wobei Ornamente und Figuren von Gold und Silber in den Stahl eingelegt wurden, entweder so, dass die Einlagen mit dem Stahle zusammen polirt eine Fläche bildeten, oder so, dass sie reliefartig noch hervortraten. Francesconi veröffentlichte 1800 in Venedig eine Abhandlung über diese Kunst und erwähnte darin einer kostbaren Kassette oder kleinen Urne, welche Paolo gearbeitet hatte. Nach Leonardo Fioravanti's Specchio di scienza universale war dieser Meister Erfinder der All' azzimina-Arbeit und hieß eigentlich Paolo Rizzo.

s. Cicognara, Storia della Scultura II. 435 und 436.

Jansen.

Azzerboni. Giovanni Azzerboni, Kupferstecher, Schüler von G. Morghen, arbeitete gegen Ende des 18. Jahrh. in Rom; 1810 kaum noch am Leben (heisst es in der 3. Aufl. des Handbuches von Heller). Le Blanc aber nennt den Meister ohne Vornamen.

Ill. Magdalena. Nach Guercino. gr. Fol.

Eines Kupferstechers Giuseppe Azzerboni erwähnt Füssli (Neue Zusätze). Sollte etwa der oben angegebene Vornamen Giovanni auf einem Fehler beruhen und Giuseppe mit diesem identisch sein?

Bll. nach Zeichn. von Francesco Lapegna in Oronzio de' Bernardi, L'uomo galleggiante e l'arte ragionata del nuoto. Parte II. Napoli 1794. gr. 4.

W. Schmidt.

Azzi. Niccolò Azzi, Maler von Castelnuovo di Garfagnana, lebte in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. Man kennt von ihm blos ein Oelbildniss von Alfons III., Herzog von Modena, das in der Sakristei der Votivkirche zu Modena aufbewahrt ist: der Fürst ist in der Tracht eines Kapuziners dargestellt. Eine lateinische Inschrift erklärt, dass dieses Bild nach dem (1644 erfolgten) Tode Alfons' auf Befehl des Kardinals d'Este gemalt worden sei. Er ist wol mit dem bei Zani (Encicl.), genannten Mechaniker und Ingenieur Giovanni Azzi von Castelnuovo, der Ende des 17. Jahrh. thätig war, verwandt.

s. Campori, Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori etc. nativi di Carrara. 1873. p. 13.

Alex. Pinchart.

Azzi. Giuseppe Azzi, Maler aus Ferrara, in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. In der Kulturgeschichte verdient er nur einen Platz als lustiger Typus des südländischen Strassenlebens. Auf öffentlichem Platze in Ferrara hielt er sich seine Malerbude, lockte mit Schnurren und Spässen das Publikum heran und schwatzte ihm seine Bilder auf. »Ich bin in Rom gewesen«, so

liess er sich vernehmen, »in der großen Metropole der Kunst habe ich die Schulen der besten Porträtisten besucht und gelernt, die Welt in Erstaunen zu setzen«. So rasch und viel er sprach, so rasch und viel malte er auch. Ein Bild von ihm sieht man in der Kirche S. Giuseppe zu Ferrara.

s. Cittadella, Catalogo istorico di Ferrara. 1783. IV. 255. — Memorie istoriche delle chiese di Ferrara. 1773. p. 382.
Notiz von Alex. Pinchart.

Jansen.

Scipione Azzi, Maler, Sohn des Giuseppe, geb. zu Ferrara, wo er auch seine Studien machte. Im J. 1782 hielt er sich in Bologna auf, wo er verschiedene Gemälde ausführte: so in der Spitalkirche von S. Giovanni Decollato zwei Bilder, eines den hl. Spiridion, das andere den hl. Joachim, die hl. Anna und Maria vorstellend, sowie eine Kopie nach M. A. Franceschini, den Tod des hl. Joseph u. s. f. Auch in Rom hat der Künstler gemalt, wo sich in S. Giuliano eine hl. Jungfrau von ihm befindet.

s. Malvasia, Pitture etc. di Bologna. 1782. pp. 26. 27. 158. 438. — Cittadella, Catalogo. IV. 256. — Baruffaldi, Vite de' pittori etc. ferraresi. II. 593.
Notiz von Jansen.

Alex. Pinchart.

Azzola. Giovanni Battista Azzola, Maler aus Disenzano in der Valle Seriana bei Bergamo, lebte von 1614 bis 1689. Zuerst von unbedeutenden Lehrern unterrichtet, wurde er dann der Schüler des Viviani in Brescia, der in der Architektur- und Prospekt-Malerei Tüchtiges leistete. Von ihm eignete sich Azzola für immer das Kolorit, sowie seine ganze Kunstweise an. Mit den Hauptwerken, die er verfertigt hat, macht uns Tassi bekannt.

Im J. 1649 schmückte er zwei Zimmerdecken des Palazzo Francesco Morone zu Bergamo mit Fresken in Chiaroscuro, zu denen Giacomo Barbelli und Inglese die Figuren malten. Der P. Donato Calvi schrieb eine ganze Abhandlung darüber: *Le misteriose pitture del palazzo Moroni spiegate etc. Bergamo* 1655.

Den Chor der Pfarrkirche von Disenzano malte Azzola 1660. Das folgende Jahr verfertigte er in der Karmeliterkirche Malereien in Oel und Fresko, wie er auch ihre Fassade mit einem wirkungsvollen Prospekt zierte. Ganz ähnliche Arbeiten lieferte er für die Kirche in Albino, wo er überdies an den Seiten des Hauptportales, sowie im Hauptschiffe größere Fresken entworfen hat.

Durch Vermittelung jenes Morone in Bergamo erhielt Azzola 1665 den Auftrag, Chor und Decke der Kirche S. Andrea in Bergamo a fresco zu malen. Die Arbeit war sehr schwierig und machte ihm mancherlei Verdruss, da sie schlecht bezahlt wurde. Ein Brief an Morone, worin er sich über diese Dinge auslässt, ist noch vorhanden. Vielen Beifall gewann er mit den Fresken an der Fassade des Hauses Mojoli in Bergamo, wo er nicht nur Architekturen und Prospekte, sondern auch reizende Landschaften, Putten und Figuren darstellte.

Für Parma hatte Azzola mancherlei zu thun gehabt, als ihn die Königin Maria Anna, Regentin für ihren Sohn Karl II., nach Spanien berief, um dort im Eskurial zu malen. Er scheint von 1666 bis 1684 dort gewesen zu sein. Im Juli 1684 finden wir ihn wieder in seiner Heimat Disenzano; damals schrieb er von dort an den Grafen Carlo Carrara in Bergamo, für den er zwei Prospekte in Arbeit hatte, und den er überzeugen wollte, dass der dafür geforderte Preis keineswegs zu hoch sei. »Wenn es Landschaften wären, so äusserte er sich, dann würde es eine andere Sache sein, da man hierbei mit einer gewissen Schnelligkeit den Pinsel gehen lassen kann. Aber Prospekte erfordern so viele Messungen und so viele Linien, die mit Oel gezogen werden müssen, dass es eine schwierige Arbeit ist.«

Am 13. Mai 1689 stürzte A., der gerade an den Fenstern eines Hauses in Albino mit Malereien beschäftigt war, vom Gerüste und brach das Genick. In der Pfarrkirche von Disenzano fand Azzola seine Ruhestätte. Er hinterließ zwei Söhne, Bernardo und Pierantonio, welche mit sehr mittelmäßigem Talent die vom Vater erlernte Kunst ausgeübt haben.

s. Tassi, Vite de' pittori Bergamaschi. II. 125. — Lettere sulla pittura. V. 208.

Jansen.

Azzolini. Domenico de' Azzolini, Maler aus Mantua, geb. 1476, † am 7. Aug. 1501. Sollte vielleicht das Geschlecht des Neapolitaners Giov. Bernardo Azzolini mit dem in Mantua zusammenhängen und von diesem herstammen?

s. Carlo d'Arco, Le Belle Arti in Mantova. I. 45. II. 253. — Gualandi, Memorie etc. III. 21.

Jansen.

Azzolini. Ercole degli Azzolini, Bildhauer aus Reggio, lebte um 1574 und gehört zu den vielen mittelmäßigen Talenten, welche durch die Este in Ferrara Beschäftigung fanden.

s. Perkins, Les Sculpteurs Italiens. II. 280. Not. 2. — Cittadella, Notizie relative etc. a Ferrara. p. 662.

Jansen.

Azzolini. Giovanni Bernardo oder Bernardino Azzolini, genannt Massolini und Mazzolini, geb. um 1560 in Neapel, zeichnete sich als Maler und Wachspossirer aus. In seiner Vaterstadt und in Rom übte er seine Kunst, aber erst in Genua, wohin er um 1610 kam, gelangte er zu Ansehen, wie ihm denn Soprani einen ehrenvollen Platz in der Geschichte der Genueser Künstler anweist. Namentlich durch seine Arbeiten in Wachs gewann Azzolini Beifall: kleine Figuren, Porträts oder Allegorien, denen er sowol durch die Form als durch die Farbe eine überraschende Lebenswahrheit verlieh. Von Marcantonio Doria erhielt der Künstler eine Reihe

Aufträge; so brachte er für ihn in vier Halbfiguren »die vier letzten Dinge«, d. h. vier Zustände der Seele nach dem Tode, in farbigem Wachs zur Darstellung (die Seele in der Gestalt eines Kindes innerhalb eines Skelets, im Fegefeuer, im Paradiese, in der Hölle). Man rühmte hier die unsagbare Genauigkeit und Feinheit der Ausführung und die Wahrheit des Ausdrucks. Letzteren bewunderte man auch in einem lachenden und einem weinenden Kind, die Freude und Schmerz des Erdenlebens versinnlichen sollten. Auch in großen Oelgemälden offenbarte Azzolini ein nicht gewöhnliches Talent. Für den Hauptaltar der Monache Turchine in Genua verfertigte er eine Verkündigung und für die Kirche S. Giuseppe eine hl. Apollonia (mit besonders realistischer Darstellung der Henker, die dieser Märtyrin die Zähne ausbrechen).

Im patriotischen Eifer, für seine Heimat Neapel mit Einem Male anstatt Eines berühmten Künstlers deren zwei zu gewinnen, ließ sich Dominici verleiten, Azzolini und Asoleni als zwei verschiedene Personen aufzustellen. Dass bei Soprani die Jahreszahl 1510 nur ein Druckfehler für 1610 war, wollte er durchaus nicht bemerken, und so war es ihm dann allerdings nicht schwer, beide Namen durch ein volles Jahrhundert auseinander zu halten. Allein jener Druckfehler ist ganz unzweifelhaft, und die Namen Azzolini und Asoleni sind nichts weiter als verschiedene Schreibweisen. Daher sind die Werke, welche Dominici dem Asoleni zuweist, für Azzolini anzusprechen: eine Magdalena und eine Ursula im Hause der Herren Valletta in Genua, bei dem Neapolitaner Camillo Barbarese vier Gemälde mit Heiligengeschichten, an denen ausser den Figuren die Landschaften, die Blumen und Früchte als artig und schön hervorgehoben werden. Eine Madonna mit vielen Heiligen, das Bild des Hauptaltars von S. Filippo Neri in Neapel, ist von Giovan Bernardino Siciliano. Vielleicht ist dieser Meister mit dem unserigen ein und dieselbe Person.

Dominici lässt seinen Asoleni erst in verschiedenen Orten Italien's und sogar Deutschland's verweilen, dann nach Neapel zurückkehren und hier sterben. Aber seine Quellen dafür gibt er nicht an. Es ist zu bedauern, dass so wenig Sicheres über Azzolini bekannt ist. Sehr wahrscheinlich ist er derselbe Giovanni Bernardo, mit welchem Giulio Cesare Capaccio in Briefwechsel stand. Der »Segretario« dieses Schriftstellers wurde 1589 in Rom gedruckt, und aus ihm hat Bottari ein Schreiben an Giovanni Bernardo mitgetheilt. Daraus erfahren wir, dass Giovanni Bernardo in wahrhaft feindseliger Rivalität mit Marco da Siena stand. Marco, Schüler des Perin del Vaga und Nachahmer Michelangelo's, gefiel sich in der Darstellung gewaltiger Körperformen und verstand sich nicht auf harmonische Farbenverschmelzung; dagegen strebte G. Bernardo nach Anmut und Feinheit.

Mariette macht darauf aufmerksam, dass Fr. Pacheco 1649 in seinem Buche Arte de la Pintura etc. wiederholt des Juan Bernardino gedenkt: er wird hier wegen seiner Arbeiten in farbigem Wachs gepriesen, welche er auf einem Raum von der Größe der kleinsten Münzen zu verfertigten wusste. Mariette sah bei M. de Julienne ein kleines Porträt modellirt in farbigem Wachs in Form einer Medaille und hielt es für ein Werk des G. Bernardino. Der neue Herausgeber des genannten Buches führt dabei aus einem Verkaufskatalog von 1767 an: Zwei Büsten von Jesuiten, Pendants, in kolorirtem italienischem Wachs etc., 20 lire 10 sous, und hält diese mit den von Mariette gesehenen für identisch.

s. Soprani, Vite de' pittori etc. Genovesi. I. 417. — Orlandi, Abecedario, ahnte den Fehler 1510 statt 1610 bei Soprani, fand Asoleni im Verzeichniss der Akademiker von S. Luca in Rom unter der Jahreszahl 1618 und hielt diesen Namen für identisch mit Azzolini. — Mariette, Abecedario, theilt Orlandi's Ansicht und beweist sie, bemerkt aber, dass in Missirini, Memorie per servire alla storia di S. Luca, kein Asoleni oder Azzolini erwähnt wird. — Bottari, Raccolta VI. 2, findet, dass unter Giov. Bernardo (Vgl. V. 35) Azzolini gemeint ist. Mit Bottari stimmt überein Fr. Pacheco, Arte de la Pintura etc. Sevilla 1649. pp. 26 und 29 (Vgl. Mariette). — Zani, Encicl., ist entschieden für die Identität Asoleni's mit Azzolini. — Dominici, Pittori etc. Napolitani. II. 407, stellte trotz Orlandi zwei verschiedene Künstler auf: Giov. Bernardo Asoleni und Giov. Bernardo Azzolini. Sein Irrthum breitete sich weiter aus. Ihm folgten Grossi, Le belle arti in Napoli II. 76 und 110, und Boni, Biografia. — Lanzi, Storia pittor. II. 340, und Rosini, Storia della pittura V. 39, haben nicht bemerkt, dass 1510 bei Soprani nur ein Druckfehler ist.

Jansen.

Azzolini. Antonio Maria Azzolini, Architekt und Ingenieur, Generalbaudirektor des Herzogthums Mantua, geb. 1687, † 1754, galt für den erfahrensten Mann seiner Zeit in Wasserbauten. Man sah ehedem in der jetzt aufgehobenen Kapuzinerkirche sein Epitaphium. Unter seinen Werken nennt man insbesondere die Brücke de' Mulini, die er 1752 neu erbaute, als trefflichen Bau.

s. Codde, Memorie biografiche dei Pittori etc. Mantovani. p. 9. — Susani, Nuovo prospetto della pittura etc. di Mantova. 1830. p. 105.

Alex. Pinchart.

Azzolini. Jacomo Azzolini, Baumeister und Dekorationsmaler, Italiener von Geburt, war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. zu Lissabon beschäftigt, wohin ihn Bibiena berufen hatte, um bei dem Bau des königlichen Theaters zu helfen. Nach dem Erdbeben von 1755 ging er nach Coimbra, und war dort bei dem Bau des Seminars thätig, aber 1767 oder 1768 berief man ihn nach Lissabon, um die Dekorationen am königlichen Theater von Ajuda zu leiten; dieses Amt verwaltete er bis an seinen

Tod, der 1786 oder 1787 erfolgte, als er etwa 70 Jahr alt war.

Azzolini war übrigens nicht ausschließlich mit Theaterdekorationen beschäftigt. Er baute auch die Thürme von S. Francisco de Paula und machte eine Zeichnung zu dem königlichen Picadeiro.

s. Cyr. Volkmar Machado, Colleccion de Memorias. p. 190.

Fr. W. Unger.

B.

Baade. Knud Baade, Landschafts- und Marinemaler, geb. d. 28. März 1808 an der Westküste von Norwegen, in der Nähe von Stavanger. Er kam 18 Jahr alt auf die Kunstakademie in Kopenhagen, wo er sich besonders an Prof. Eckersberg anschloss. Nachdem er in Christiania längere Zeit vorzüglich als Porträtmaler beschäftigt gewesen, wendete er sich ganz der Landschaftsmalerei zu und unternahm 1834, um die hochnordische Natur zu studiren, eine Reise nach Drontheim und Nordland. Bald nachher folgte er einer Einladung seines Landsmanns Prof. Dahl nach Dresden, und siedelte 1845 von da nach München über, wo er seither geblieben ist. Er malte seit dieser Zeit fast ausschließlich Mondnächte, meist mit stürmischer See, die sich an nackten Felsen bricht oder Schiffe mit Wuth hin und her schleudert. Diese einfachen Vorwürfe behandelt er ziemlich eintönig in der Dahl'schen trüben Farbe, die durch eine gewisse Energie und Breite des Vortrags beim ersten Anblick frappirt, aber, in allen Bildern wiederkehrend, ermüdend wird. Der Künstler erhielt Auszeichnungen, so in Genf u. a. Orten. Seine bedeutendsten Bilder sind Stürmische Nacht an der Küste Norwegen's beim Großherzog von Oldenburg, Mondnacht, Küstenpartie von Norwegen in der Galerie von Christiania, Meeresufer, Mondnächte bei Dr. Sichel in Wien, eine andere in der Münchener Pinakothek.

Nach ihm lithographirt:

1) Mondnacht an der Küste von Norwegen. Lith. (Tondr.) von J. Wölffle. König Ludwig's Album 1853. 54. gr. qu. Fol.
2) Mondnacht in einer Meeresbucht. Lithographie nach dem Bilde in der Pinakothek zu München von Piloty u. Löhle. 1869. qu. Fol.

s. Lützow's Zeitschr. I. 271. III. 50. IV. 16. Beibl. 6. VII, Beibl. 93.
Notizen von Dietrichson.

Fr. Pecht.

Baader. Johann Baader aus Bayern, Maler, geb. 1709, † 1779, studirte in Italien. Bilder von ihm besitzen die Kirchen von Wessobrunn, Polling, Diessen, Schlehdorf u. A.

s. Lipowsky, Baiersches Künstlerlex.

***

Baader. Johann Michael Baader, Maler und Radirer, geb. zu Eichstädt 1736, studirte in Paris 1759 und wurde 1788 Maler des Erzbischofs von Eichstädt, wo er im Schlösschen des fürstlichen Hofgartens die Geschichte der Jephta malte.

a) Von ihm radirt:

1) Kopf einer alten Frau.
2) 2 Bll. anatomische Figuren. 4.

b) Nach ihm gestochen:

1) Charles, gen. Louis-d'Eon de Beaumont. Letellier sc. Oval. gr. 8.
2) Eine Alte mit einem Glas. Contentement passe richesse. Macret sc. kl. Fol.
3) Eine junge Engländerin das Klavier spielend. Gest. von Juste Chevillet. gr. Fol.
4) Le Philosophe moderne. Ein Franzose betrachtet eine Dame bei der Toilette. Von dems.
5) 2 Bll. Der Eremit und der Karthäuser. Gest. von Zentner, qu. 4.

s. Heineken, Dict. — Füssli, Künstlerlex. II.

W. Engelmann.

Baader. Tobias Baader, Bildschnitzer zu München, Ende des 17. Jahrh. Von seinen Werken befindet sich ein Christus am Kreuz mit der Mutter in der früheren Klosterkirche zu Attl, eine Maria mit dem Kinde in der Kirche zu Schlehdorf. Den meisten Ruf verschaffte ihm ein Marienbild vom J. 1680 in der Herzogs-Spitalkirche zu München, an welchem besonders der lebendige Ausdruck des Schmerzes gerühmt wird. Des Künstlers Bildniss befindet sich in der Sakristei der letztgenannten Kirche.

Nach ihm gestochen:

Die schmerzhafte Maria in der Herzogs-Spitalkirche zu München (s. Text). Gottfried Steinberg sc. 8.

J. E. Wessely.

Baader. Amalie Baader, Malerin und Stecherin, geb. zu Erding in Bayern 1763, Schülerin von J. Dorner, Galeriedirektor in München. Ihre Radirungen (meist mit den Monogrammen der verschlungenen Buchstaben A und B) sind großentheils Kopien nach Rembrandt, G. F. Schmidt und italienischen Meistern. † um 1840.

Von ihr radirt:

1) Selbstporträt, en face. 8.
2) Lesender Amor, nach A. Allegri. (s. Bd. I. No. 467.) Meist punktirt. Oval. Fol.

3) J. Dorner, Galeriedirektor zu München. se ipsum p. 1784. Oval 4.
4) S. Graf von Haimhausen, Mineralog. Nach Kellerhoven. Brustb. Oval. 4.
5) Die Frau des G. Friedrich Schmidt, nähend. Nach dessen Stich, Jac. 135, gegens. Kopie. 8.
6) Hirsch Michel. Nach Dems. J. 144. 8.
7) Jacques Lanzolin, Halbfig. J. Dorner pinxit. A. Baader sc. 1783. Oval. 4.
8) Büste eines Priesters. Nach Van Dyck. 12.
9) Brustbild eines bärtigen Mannes. Nach Rembrandt. Gegens. Kopie nach G. F. Schmidt. J. 139.
10) Büste einer Alten, gegens. Kopie. Nach G. F. Schmidt. J. 113.
11) Büste einer Frau mit entblösster Brust. Nach Domenichino. 12.
12) Büste einer Frau mit Perlen im Haar. 4.
13) Rembrandt's Mutter. Nach Rembrandt. Gegens. Kopie nach G. F. Schmidt. J. 145. 8.
14) Ein Knabe mit Speer und Schild. 8.

s. Brulliot, Monogr. I. No. 91.

W. Engelmann.

Baader. Louis Marie Baader, französischer Historien- und Genremaler, geb. 20. Juni 1828 zu Lannion (Côtes-du-Nord). Nach einer Reihe von Darstellungen antiker Stoffe (Hero und Leander, Ulyss und Nausikaa, Salmacis und Hermaphrodit u. a.), die in den Salons von 1866—1868 ausgestellt waren, fand besonders ein humoristisches Genrebild im Salon von 1873 Beifall: La Toilette, ein Mann in Landsknechtskostüm einen Pudel scheerend.

s. Bellier, Dict. — Lützow'sche Zeitschrift. Beibl. 1873. p. 86.

∴

Baagöe. Carl Emil Baagöe, Marinemaler, geb. in Kopenhagen d. 22. Aug. 1829. Als Knabe zum Matrosen bestimmt, kam er später, als seine künstlerische Neigung hervortrat, auf die Kopenhagener Kunstakademie. 1854 stellte er seine erste Arbeit aus. In den folgenden Jahren machte er ein paar Reisen nach Island und Norwegen, und einige Ausflüge mit königlichen Kriegsschiffen, um Luft und Wasser zu studiren. In den letzten Jahren hat er mehrere Bilder mit Motiven von den Küsten Seelands gemalt.

s. Recensionen und Mittheilungen. I. 184.

Bloch.

Baak Hattigh, s. **Hattik.**

Baan, s. **Baen.**

Babajew. Polydor Babajew, russischer Schlachtenmaler, war Anfangs Soldat, nahm aber als Secondelieutenant seinen Abschied, und besuchte als Pensionär der Gesellschaft zur Förderung der Künstler die Kunstakademie zu St. Petersburg, von der er mit zwei Medaillen (1846 und 1848) ausgezeichnet wurde. In seinen, vorzüglich den Kämpfen im Kaukasus gewidmeten, Bildern wiegt das genrehafte Moment vor.

s. Сборн. Матер. д. ист. Акад. худ. (Mater z. Gesch. d. Ak. d. K.) redig. von Petrow, St. Pet. 1866. III. 58. 84. 92

Ed. Dobbert.

Babcock. William P. Babcock, amerikanischer Maler, geb. 17. Jan. 1826 zu Boston im Staate Massachusetts. Nachdem er den kaufmännischen Beruf, zu dem er ursprünglich bestimmt war, aufgegeben und eine Zeit lang in Amerika unter englischen und deutschen Künstlern studirt hatte, ging er im Herbst 1847 nach Paris, wo er das Atelier Thomas Couture's besuchte und dann sich dauernd niederliess. An seinen Bildern, die selten auf Ausstellungen sind, lobt man die Kraft der Farbe und den warmen gediegenen Gesammtton, tadelt dagegen die oft inkorrekte Zeichnung. Man hat von ihm Köpfe, Blumenstücke, Figurenstücke (ein sonderbares Bildchen der Art im Athenaeum zu Boston ausgestellt, »The Heart Struggle«, zwei Genien, die sich um ein rothes Band streiten), Interieurs und Stillleben. Zwei Bilder der letztgenannten Gattungen im Pariser Salon von 1868 wurden mehrfach rühmend erwähnt. Der Salon von 1870 brachte von ihm »Rothkäppchen« und »Das Vogelnest«.

Das Biographische nach Mittheilungen der Verwandten des Künstlers.

S. R. Koehler.

Babel. P. E. Babel, französischer Ornamentenzeichner und Kupferätzer in der ersten Hälfte des 18. Jahrh., wird bei Heineken auch Goldschmied und von Brulliot sogar Architekt genannt; sie liefern aber keine Beweise dafür, dass er das Eine oder das Andere oder Beides in einer Person gewesen. Basan, Zeitgenosse unseres Künstlers, nennt ihn einfach Ornamentenzeichner, und das scheint das allein Richtige. Wir kennen ihn in der That nur aus zierlich radirten Bll. nach eigenen und fremden Zeichnungen im Rokokostil, hauptsächlich für Ausschmückung von Büchern. In den von ihm selbst erfundenen und radirten Bll. zeigt er sich als bemerkenswerther Vertreter jener kleinen Ornamentik, die für die Kunsttendenzen einer Zeit und Nation gerade dadurch besonders bezeichnend ist, dass sie die Neigung hat, sie auf die Spitze zu treiben und so zu sagen auszuspinnen. Babel soll 1720 in Paris geboren und ebendaselbst 1761 oder 1770 gestorben sein. Diese Angaben sind jedoch nicht zuverlässig; jedenfalls ist sein Geburtsjahr zu spät angesetzt, denn für das zu Paris 1725—1735 herausgegebene Oeuvre de J. A. Meissonnier radirte er drei große Bll., die zu seinen vorzüglichsten Arbeiten gehören und von keinem dreizehn- oder fünfzehnjährigen Anfänger herrühren können. Von den beiden Sterbejahren dürfte ebenfalls weder das eine noch das andere zutreffen, weil die Spuren seiner Thätigkeit sich nicht über 1755 hinaus verfolgen lassen. Die von ihm selbst komponirten Radirungen unterzeichnet er bisweilen: P. E. Babel inv. et sculpsit, gewöhnlich

aber: Babel inv. et sculp., Babel fecit und die von ihm nach fremden Zeichnungen ausgeführten Platten sind bezeichnet: Babel sculp., Babel sculpsit. Die Bezeichnung B. inv. et fec., die, wie Brulliot und Nagler angeben, auf mehreren Radirungen des Meisters stehen soll, ist mir niemals zu Gesicht gekommen. (Mit diesem B. ist L. H. Babel identisch. *Guiffrey.*)

a) Von ihm selbst erfunden und radirt:

1) 72 Schlussvignetten und Zierleisten für: Traité de perspective à l'usage des artistes, von E.-S. Jeaurat. Paris 1750. 4. — Bei einer gewissen Anzahl Vignetten hat Babel hier seinem Familiennamen die Anfangsbuchstaben seiner beiden Vornamen (P. E.) vorangesetzt, die ich sonst nirgends angetroffen habe. Diese Vignetten, die oft eine halbe oder eine ganze Querseite füllen, sind ebenso niedlich erfunden als zierlich ausgeführt, und das Hauptwerk des Meisters. Die Schlussvignette auf Seite 40, mit dem lateinischen Wahlspruch: Improbus labor omnia vincit, führt das Datum 1738. — Das Buch ist selten.

2) Randverzierungen zu zwanzig Seiten des gestochenen Textes in: Représentation des fêtes données par la ville de Strasbourg pour la convalescence du Roi, à l'arrivée et pendant le séjour de Sa Majesté en cette ville (octobre 1744). Inventé, dessiné et dirigé par J. M. Weiss. Prachtwerk mit 12 Kupfern. Imprimé par L. Aubert, à Paris. gr. Fol. — Auf der eilften Seite des Textes, unten rechts, steht: Babel fec.

3) Randverzierungen zu achtzehn Seiten des gestochenen Textes in: Description des Festes données par la ville de Paris, les 23 et 26 Février 1745, à l'occasion du mariage de Monseigneur le Dauphin avec Madame Marie-Thérèse, Infante d'Espagne. Prachtwerk mit Kupfern. gr. Fol. — Diese Randverzierungen sind unbezeichnet, aber gewiss von Babel erfunden und geätzt. Wahrscheinlich gehören ihm auch die Kartuschen und Randleisten auf zwei Platten, wovon die eine den Plan du Rez-de-Chaussée, die andere den Plan du Premier Etage des pariser Rathhauses enthält. Die Seiten des Textes haben nur theilweise Nummern, die unordentlich auf einander folgen.

4) Titelblatt und Randverzierung der Dedikation des Verlegers au Monseigneur le Dauphin für: Nouveau Recueil des Troupes Légères de France. A Paris chès F. Chereau. kl. Fol. Folge vou 12 numerirten Bll., nach P. B. de la Rue von verschiedenen Künstlern gestochen. Das von Babel erfundene und radirte Titelblatt stellt eine trophäenartige Kartusche vor, die oben mit dem von 3 Genien gehaltenen Wappen des Dauphins abschliesst. Unter dem Einfassungsstrich links: Babel inv. et sculp.
   I. Oben in der Mitte der Randverzierung zwei verschlungene L in einem Kartel. Unten rechts der Name des Schriftstechers: Desbruslin scripsit.
   II. Die Randverzierung ist gänzlich verändert. Oben in der Mitte eine Lilie in einem Lorbeerkranz. Unten rechts, auf der obersten Linie des doppelten Einfassungsstrichs, der Name des Schriftstechers.

5) Titelblatt und zehn Zierleisten, Kartuschen und Schlussvignetten für: Le Nouveau Vignole ou Regles des cinq ordres d'architecture. Par Jacques Barozzio. Enrichi de moulures, cartels et culs de lampes, composés et gravés par Babel. Dedié aux artistes. M. DCC. LV. A Paris, chez F. Chereau. 4. — Selten.

6) Randverzierungen mit weissen Feldern. Folge von 13 Bll. — kl. Fol.

7) Kartuschen mit weissen Zierfeldern, gebildet aus Springbrunnen, Wasserwerken und Ziergartensachen. 4 Bll. Die Folge ist vielleicht zahlreicher. Unter dem Einfassungsstrich links: Babel delineavit et sculp.; rechts: Avec Priuilège du Roy. Im Unterrande Titel und die Adresse: A Paris chez Jacques Chereau . . . . kl. Fol. — Wahrscheinlich die bei Le Blanc, 7—14 erwähnte Folge von 8 Bll. mit Springbrunnen, in Joullain's Verlag, oder die ebendaselbst, 15—22 angeführte Folge von 8 Bll. mit Compartiments, im Verlag von J. Chereau.

8) Kartusche mit Landschaft im Zierfelde. Oben rechts: Pl. 85. Unten in der Mitte: Babel invenit et sculpsit. 8.

b) Von ihm nach Andern gestochen:

1) Drei Platten für: Oeuvre de Juste Aurele Meissonnier. A Paris chès Huquier. gr. Fol. [1725—1735.]
   a) Projet du Sallon de la Princesse Sartorinski en Pologne du côté des croisées. gr. qu. Fol. Pl. 85.
   b) Vüe du même Sallon du costé des glaces. gr. qu. Fol. Pl. 84.
   c) Vüe du même Sallon par le bout des Sophites. qu. Fol. Pl. 86.

2) Sieben Platten für: Livre d'Architecture, von Boffrand. Paris, 1745. Fol. Alle sieben Bll. radirt nach den Zeichnungen dieses Architekten für Ausschmückung von Zimmern im Hôtel de Soubise, zu Paris.
   a) Platfond de la chambre de M. le Prince de Rohan. gr. qu. Fol. Pl. LXIII. [anstatt LXV].
   b) Plafond de la chambre de M. le Prince de Rohan. gr. Fol. Pl. LXIII.
   c) Chambre de M^e. la Princesse de Rohan au Ier étage, côté de cheminée. gr. qu. Fol. Pl. LXVI.
   d) Chambre de M^e. la P. de Rohan au Ier. Etage du côté de l'alcove. gr. qu. Fol. Pl. LXVII.
   e) Plafond de la Chambre de M^e. la Princesse de Rohan. gr. qu. Fol. Pl. LXVIII.
   f) Plafon du Salon de M^e. la Princesse de Rohan côté opposé aux croisées. gr. qu. Fol. Pl. LXIX.
   g) Face développé du Sallon ovale du Ier étage. qu. Fol. max. Besteht aus zwei Platten. Pl. LIX. [anstatt LXX].

3) 12 Bll. in den beiden ersten Theilen von: Architecture française, von J. Fr. Blondel. Paris, M. DCC. LII. Fol.

Im ersten Theil, Pl. 7 und 8. Zwei Ansichten des Invalidenhauses zu Paris; nach Lib. Bruant und J. Hard. Mansard. — Pl. 38 und 39, die Fontaine de la Rue Grenelle; nach E. Bouchardon.

Im zweiten Theil, Pl. 161—166, Comédie française, nach Ribault; Pl. 262, Triumphbogen

der Porte St. Antoine, nach Claude Perrault; — Pl. 263, Projekt eines Triumphbogens an derselben Stelle, nach Ch. Lebrun.

4) Premier livre de desseins de jouaillerie et bijouterie. Nach Maria. 35 Bll. 4. Lebl. 33—67.

c) Nach ihm gestochen:

1) Kleine Kartuschen. Folge von sechs Bll., die oben rechts numerirt sind. Unten links: babel in.; rechts: parist a fo. (d. h. parisot aqua forti). 4.
2) Zwei Kartuschen für die Académie de S. Luc in Paris. Von dem jüngern Pineau. Bei Le Blanc, 23—24.
3) Sechs kleine Kartuschen. Von Martinet. Bei Le Blanc, 25—30.
4) Sechs Bll. in: Ornements, Vases et Décorations, radirt von Péquégnot. Paris 1856—1868. 12 Bde. kl. Fol. (I. Pl. 30; VII. Pl. 305 und 327; IX. Pl. 439; XIV. 679 und 680.)
5) Acht Wandfüllungen, radirt auf vier Bll., von Loizelet. qu. Fol.
6) Folge von zehn Buchtiteln, radirt auf 5 Bll. von Demselben. Paris, 1873. 8. (Mit dem Titel: Suite de 10 titres de livres inventés par Babel et gravés par Loizelet. Paris. Loizelet, Graveur. Editeur. — Das Titelblatt hat unten die Inschrift: H. Carré inv. del. Loizelet sculp. — Notiz von *Drugulin.*)

s. Basan, Dict. I. 35. — Heineken, Dict. II. 3. — Brulliot, Monogr. II. 206. — LeBlanc, Manuel I. 115. — Nagler, Monogr. I. 1631.

E. Kolloff.

Von *W. Drugulin* erhalten wir folgende Angaben zu a):

9) 20 Bll. Passe-partouts. Umrahmungen von Muschel- und Blumenornament. 4. Für die Quartausgabe von Dreux du Radier, L'Europe illustre. 6 Bände. Paris. Odieuvre. 1755—1765. Die meisten sind unten bezeichnet: Babel invenit et sculpsit.
10) 8 Bll. Rokoko-Schilder mit architektonischer Umgebung. Cartouches decorés (darunter: Cartouche decoré d'une fontaine en piramide). Babel delineavit et sculp. Avec privilege du Roy. A Paris chez Jacques Chereau etc. Numerirt 1—8, was auf den ersten Drucken fehlt. gr. 4. — [Die Bll. gehören zu a) 7.]
   Kopien: Blondel del. Joh. Georg Hertel excud. Aug. Vind.
11) 4 Bll. Aehnliche Folge, doch ohne Füllung und Umgebung. Cartouches pitoresques. Numerirt 1—4. A Paris chez Jacques Chereau.
12) 4 Bll. Cartels nouveaux. livre 3me. Schilder auf schraffirtem Grund, dem Stil Ludwig's XVI. sich nähernd. A Paris chez Jacques Chereau. Fol.
13) 4 Bll. Reiche Muschelwerkschilder über Fontainen. A Paris chez Jacques Chereau. Fol.

Zu b):

5) Nouveaux Livres de plusieurs Projets d'Autels et Baldaquins. J. F. Neufforge inv. A Paris chez Jacques Chereau. gr. Fol. In Heften zu 7 Bll.

Zu c):

7) 4 Bll. Füllungen und Ecken: Muschelwerke mit Vasen und Pflanzen. Gest. von Joullain. qu. Fol.
   I. Vor den Nummern.
8) 4 Bll. Folge von größern Muschelwerkschildern auf architektonischen Postamenten. Gest. von Chereau. Fol.

Babin. Babin, Zeichner und Stecher von Ornamenten zu Paris. Um 1750.

Von ihm gestochen:

25 Bll. Schlösserverzierungen, Eisenbeschläge und ähnliche Arbeiten. Schmal qu. Fol.

s. Heineken, Dict.

W. Engelmann.

Babo. Babo baute 1117 in Bamberg für Bischof Otto die Benediktinerkirche auf dem Michelsberge, die durch ein Erdbeben zerstört war, von Grund neu auf; 1121 wurde sie geweiht. Der Bau (eine Pfeilerbasilika) gehört in seiner jetzigen Form zum Theil jedenfalls einer späteren Zeit an. Nur das Querschiff und die Pfeiler des Langschiffs sind noch romanisch, alles Uebrige gothisch. Die Wulste an den Ecken der Pfeiler, die an den Halbkreisbögen mit herumlaufen, deuten auf das Ende des 12. Jahrh., es ist anzunehmen, dass sie von den spätern Vergrößerungsbauten um 1147 oder eher noch von einem Neubau nach der Kanonisation des hl. Otto (1189) herrühren.

s. Scriptt. Rer. Bamberg. I. 101. — Kugler, kl. Schr. I. 161. — Dess. Gesch. d. Bauk. II. 461. — Otte, Kunstarchäol. I. 390.

Fr. W. Unger.

Babo. Lambert von Babo, Landschaftsmaler und Radirer. † 1862.

Von ihm radirt:

1) 6 Bll. Ansichten aus der Schweiz und vom Bodensee. qu. 8.
2) 9 Bll. Erinnerungen an das Neckarthal. Nach der Natur. qu. Fol.
3) Eingang in das Birkenauer und Gorxheimer Thal. 1811. qu. Fol.
4) Le triomphe de Louise, reine de Prusse. 1799. 12 Bll.
5) Acht Köpfe in zwei Reihen über einander. Imitirte Tuschzeichnung. kl. qu. Fol.

W. Engelmann.

Baboccio oder Bamboccio. (Babosius, Babocius, Bambocius), Abt Antonio Baboccio de Piperno, geb. 1351, war, wie er sich selbst in einer Inschrift am Grabmal des Aldemoriscus nennt, Maler und Bildner in Stein und Metall. In den Grabmälern und Kirchenportalen, die wir in und um Neapel von ihm kennen, erscheint er als ein Hauptvertreter jener schweren, schwülstigen und überladenen Gothik, die in Neapel, von toskanischen Ueberlieferungen ausgehend, im Laufe des 14. Jahrh. überhandnahm und für den süditalienischen Geschmack etwas besonders Bezeichnendes hat. Die ältesten bekannten Werke B.'s sind das Portal des Doms zu Neapel, dessen Fassade ihre jetzige Gestalt aber, nach Ricci (Storia d. Archit. in It. 2, 517 nota 3), erst 1788 erhalten hat, und das Grabmal des Antonio di Penna, des Geheimschreibers Königs Ladis-

laus von Ungarn in der Kapelle Sta Trinità in Sta Chiara daselbst. Die Inschrift an dem letztern bezeichnet ihn als den Meister des Domportals, das laut Inschrift der Erzbischof und Kardinal Arrigo Minutoli 1407 aufführen liess (Abbild. bei Schulz, Denkm. v. Unterit. III. 19.) Diesem ähnlich, aber noch mehr mit üppigem Decorationswerk überladen, ist das Portal der kleinen Kirche S. Giovanni dei Pappacoda von 1415, wahrscheinlich ebenfalls sein Werk (Abbild. ders. Taf. 75. Vergl. III. 97). Beiden verwandt ist das Portal der Kathedrale von Messina (Abbild. bei Hittorf et Zanth, Architecture moderne de la Sicile; Paris 1845, und Smyth, Memoir descriptive of the resources etc. of Sicily and its islands, London 1824.) Von Grabmälern hat er in Salerno das der 1412 gestorbenen Margaretha von Durazzo, Gemalin des Königs Karl III. von Neapel durch einen Alesius Duicus (Dominicus?) ausführen lassen, das aus dem Kloster S. Francesco nach dessen Aufhebung in den dortigen Dom versetzt ist. Cresconius und Dominici (I. 90) haben es irrthümlich dem angeblichen Ciccione zugeschrieben, dessen Schule sich B. nach ihrer Meinung auch in seinen andern Denkmälern angeschlossen haben soll (vergl. Schulz 3, 86). Es ist noch wenig von der hergebrachten Form abweichend, mit alterthümlicher starrer Strenge behandelt, doch zeigt sich darin schon ein Streben, einen gewissen Ausdruck zu erreichen. Das späteste von B. bekannte Werk ist das oben erwähnte Grabmal des Admirals Ludovicus Aldemoriscus vom J. 1421 in S. Lorenzo zu Neapel (Schulz II. 295). Man schreibt ihm auch das Grabmal des Kardinals Francesco Carbone in der Kapelle der Familie Carbone neben der Kathedrale daselbst zu, und dieses würde als sein frühestes Werk zu betrachten sein, da der Kardinal 1405 gestorben ist. Es zeigt kleine, kurze Figuren mit harten, hässlichen Gesichtern und geschmacklos durchgeführtes Ornament an den Gewändern. Der Stil des Bambosius ist hier noch nicht so entwickelt, wie an seinen spätern durch Inschriften beglaubigten Werken (Schulz III. 26. 40). Auch in der dortigen Kapelle der Minutoli zeigen sich Anklänge an seinen Stil, namentlich an dem Grabmale des Erzbischofs und Kardinals Arrigo Minntolo († 1412), während die Grabmäler der ein Jahrh. früher gestorbenen Bischöfe Philipp und Orso einen alterthümlicheren Charakter haben (Schulz III. 28).

s. Schulz, Denkm. des Mittelalters in Süditalien. — Schnaase, Kunstgesch. VII. 588 ff. — v. d. Hagen, Briefe in die Heimath 3, 150—152. — Abbildungen, s. im Texte.

Fr. W. Unger.

Babouot. Antoine Babouot, französischer Graveur und Elfenbeinschnitzer. In den Salons 1791—1822 waren von ihm verschiedene Arbeiten in Metall, Elfenbein und Wachs, großentheils Porträts in Medaillonform, ausgestellt.

s. Bellier, Dict.

***

Baburen. Theodor van Baburen, holländischer Maler, nach Bryan-Stanley (p. 41) 1570 geb., zu Utrecht ansässig, wo er 1624 gestorben sein soll. Auf Grund von Houbraken's Angabe (I. 121), dass er Architekturstücke in der Art des älteren P. Neefs gemalt habe, macht Bryan-Stanley den Künstler zu einem Schüler des Peeter Neefs; aber vermutlich mit Unrecht. Denn es sind uns weder Bilder der Art erhalten, noch finden wir Nachrichten darüber in den alten Katalogen. Baburen erscheint vielmehr als ein Nachfolger des Michelangelo da Caravaggio, dem er sich in ähnlicher Weise wie G. Honthorst anschliesst, auch in der Wahl seiner Gegenstände, die aus biblischen, mythologischen und genreartigen Motiven bestehn. In seinem kräftigen, oft gar zu derben Naturalismus, seiner sicheren Zeichnung und breiten, selbst frechen Pinselführung steht dieser seltene Künstler dem Honthorst, dem er fast zum Verwechseln ähnlich ist, kaum etwas nach. Er unterscheidet sich von ihm durch die Wahl einer einfachen Tagesbeleuchtung in seinen Bildern und einen derselben entsprechenden klaren hellbraunen Fleischton, während dieser bei Honthorst mehr gelb oder röthlich ist unter der Einwirkung des von ihm beliebten Kerzenlichtes.

Nachzuweisen vermag ich nur zwei Gemälde von seiner Hand: Zunächst sein Hauptwerk, eine Grablegung Christi in 6 ganzen lebensgroßen Figuren in einer Kapelle von S. Pietro in Montorio zu Rom, welches zugleich den Beweis für seinen Aufenthalt in Italien liefert, und durch das neben dem Namen darauf befindliche Datum (1617) auch die Zeit desselben bestimmt. (Bei Gsell-Fels, Rom und Mittelitalien, II. 824. wird die irrige Vermutung ausgesprochen, dass das Bild von Theodor Rombouts herrühre.) Dass es auch der Künstler als sein Meisterwerk betrachtete, scheint aus dem Umstande hervorzugehen, dass er das Bild — und zwar nur dieses Bild — radirte, mit geistreicher, breiter Nadel. (*Notiz von Ph. van der Kellen.*)

Eines seiner Genrebilder, das derbe Bildniss eines jungen Sängers mit halb entblösster Brust, befindet sich auf Schloss Langenstein bei Halberstadt. Es ist bezeichnet: (v. Baburen) fecit An°. 1622. Ein ganz ähnliches Brustbild eines Klarinetspielers befand sich in der Galerie Schönborn zu Pommersfelden; es ist bezeichnet T. Babū. f. A°. 1623. Doch weiss ich nichts über den Verbleib des Bildes seit der Auktion der Sammlung (Paris 1867). Parthey (deutscher Bildersaal) erwähnt in der Sammlung Baumgärtner zu Leipzig ein Konversationsstück (bez. T. Baburen. 1623.)

Der Katalog von G. Hoet (I. 99) gibt zwei Gemälde Baburen's an und zwar Gegenstücke: einen gefesselten Prometheus und Adam und Eva in ganzen lebensgroßen Figuren, von welchen im Kunstblatt (1820 p. 376) das erstere als

in Mainz (Kabinet Scholl, bez. T. D. Baburen 1623) befindlich angegeben ist. Der Katalog von Terwesten (439. f.) beschreibt ausführlich ein großes Bacchanal von seiner Hand mit 4 Figuren (verkauft für 100 fl.).

Nach den Inschriften auf seinen Bildern und auf der Radirung, wie nach der Angabe seines Namens in den alten Katalogen scheint ausschließlich die Form Baburen die richtige zu sein und nicht die daneben noch angegebenen Formen Babeur und Babuer.

s. C. de Bie, Het Gulden Cabinet p. 155. — Houbraken, De groote Schouburgh I. 221. — J. Campo Weyerman, De Levensbeschryvingen etc. II. 9. — Descamps, La vie des peintres flamands I. 172. — Immerzeel, De Levens en Werken etc. — Ch. Kramm, De Levens en Werken etc. — Ch. le Blanc, Manuel etc.

W. Bode.

a) Von ihm radirt:

Die Grablegung Christi in S. Pietro in Montorio zu Rom. Bez.: Theod. Bab. pinx. sup. licentia. Fol. Selten. (s. den Text.)

b) Nach ihm gestochen:

1) Eine Dirne verräth einem Soldaten, der mit einem Alten Karten spielt, des Letzteren Karten durch den Spiegel. Gabriel Scorodomoff sc. Punkt. Rund. 4. publ. 1778.
2) Der Flötenbläser und die tanzende Frau mit Castagnetten, Halbfig. nach links. C. v. D. (Corn. van Dalen) sculp. kl. Fol.
3) —— Dass. Gest. von C. Bloemaert. 1635. 4. — Kopirt von A. Coenraets und einem Anonymen.
4) Büste einer bejahrten Frau mit dem Rosenkranz. Das Bild im Belvedere. [nicht ausgestellt; vielleicht im Vorrath? *W. B.*] J. G. Bartsch sc. 12.
5) Drei Soldaten Trictrac spielend. Halbfig. Ardit et in Choleram condi. Crispin de Pass fec. et excud. gr. 8.
6) Büste des Kaisers Titus Vespasianus. J. F. Leonart fec. gr. 8.

W. Engelmann.

Bacalari. Dante de' Bacalari 1409. So ist eine Bildtafel in der kleinen Kirche S. Zeno zu S. Giovanni Ilarione im Veronesischen gezeichnet.

s. Bernasconi, Studj. p. 219.

Fr. W. Unger.

Bacari. Antoine Bacari, französischer Bildhauer, Schüler Lecomte's, geb. 1755 in Paris. Seine in den Salons ausgestellten Werke sind bei Bellier angeführt.

s. Bellier de la Chavignerie, Dict.

* *
*

Baccaccini. Baccaccini. Nach diesem uns sonst unbekannten Künstler des 18. Jahrh. finden wir angeführt:

Fr. Rossi, Anatom. A. Tardieu sc. 8.

W. Engelmann.

Baccani. Giovanni Baccani, Maler in Rom, Mitte des 16. Jahrh., war namentlich in den Grotten des Vatican beschäftigt.

s. Zani, Enciclop. — Titi, descrizione di Roma. 8. (Torrigio, Grotte Vaticane.)

Jansen.

Baccani. Gaetano Baccani, Architekt, geb. zu Florenz den 6. Juni 1792, machte seine Studien auf der dortigen Akademie unter der Leitung von Paoletti und Cacialli, die in Toscana den architektonischen Klassizismus jener Zeit vertraten. Ihrem Beispiel folgend, erstrebte B. in seinen Bauten vor allem Reinheit der Linien und eine gewisse, an die Antike erinnernde Großartigkeit. Seine Hauptwerke in Florenz sind: Der Palast Borghese (in via Ghibellina), ein reicher und eleganter Bau mit glänzenden Festsälen, ausgeführt nach den Intentionen des fürstlichen Bestellers Camillo Borghese, Gemals der Schwester Napoleon's I., Paolina Bonaparte; der Neubau des Domherrngebäudes (canonica) am Domplatz, ausgeführt bei der Erweiterung des letzteren nach der Südseite (1826); die innere Restauration des Domes (1842), bei welcher der Chorraum und der Orgelbau erneuert und mit den architektonischen Linien der Kirche in Einklang gebracht wurden; der Glockenthurm von Santa Croce (1847); das große Vestibül und die Ausschmückung des Theaters della Pergola (1857); endlich die Restauration der Kirche San Lorenzo, ausgeführt auf Anordnung der Regierung 1860.

B. war Professor an der Accademia di belle Arti zu Florenz und während vieler Jahre bei den Arbeiten am Dom betheiligt. 1864 war er unter den Preisrichtern, die über die Pläne zum Ausbau der Domfassade zu urtheilen hatten und gegen den dreigiebligen Abschluss derselben einen förmlichen Protest erliessen. Sein eigner Entwurf fiel wenig glücklich aus. Vom Großherzog Leopold II., bei dem er, wie alle Schüler Paoletti's, in großem Ansehen stand, wurde er mit dem Verdienstorden di San Giuseppe ausgezeichnet, bei Gelegenheit der in San Lorenzo für die erste Gattin des Großherzogs veranstalteten Leichenfeier, bei der ihm die Anordnung des künstlerischen Schmuckes übertragen war. B. starb den 12. Juli 1867.

s. Recensionen und Mittheilungen III. 225. — Lützow's Zeitschrift. I. 70.

C. J. Cavallucci.

Baccarelli, s. **Baccherelli.**

Baccarini. Jacopo Baccarini oder Bacarino, Maler aus Reggio, † 1682, ein Schüler des Orazio Talami. Der »Zahnbrecher«, ein großes Bild mit 8 Figuren, befand sich 1698 im Palazzo der Fürsten Foresto, Cesar und Luigi d'Este in Ferrara. In S. Filippo zu Reggio befindet sich eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten und der Tod des S. Alessio, gestochen von Buonvicini.

s. Rosini, Storia della Pittura. VI. 237. — Campori, Raccolta de catalogi. p. 421. — Tiraboschi, Notizie de' artef. modenesi (Modena 1788). — Lanzi, Pittura Italiana IV. 47.

Jansen.

Baccelli. Matteo Baccelli, Maler, geb. zu Lucca 1769, in Rom gebildet, kam 1807 nach Polen. Nachdem er mehrere Jahre als Zeichenlehrer, erst im Hause des Tadeus Czacki, dann am Gymnasium im Podolskischen Kamieniec thätig gewesen, widmete er sich ausschliesslich der Kunst und malte in Wolyń und Podole eine große Anzahl von Kirchenbildern und Porträts. Seine letzten Jahre, von 1830 an, brachte er in Schwarz-Ostrowiec im Podole zu, auf dem Schloss des Grafen Przezdziecki, wo er 1850 starb.

Nach ihm gestochen:

Das Porträt des Tadeus Czacki. Gest. von Prof. Saunders in Wilno.

s. Rastawieckis Maler-Lexikon. — Ciampi, Notizie degli Artisti etc. in Polonia. p. 87.

Skrzydylka.

Baccherelli. Vincenzo Baccherelli oder Baccarelli, geb. 1672 zu Florenz, † ebenda 1745, Maler aus der Schule P. da Cortona's, unterrichtet von Dom. Gabbiani und Gherardini. Einzelne seiner Werke befinden sich in Livorno und Florenz (im Depot der Uffizien). Eine gewisse kunstgeschichtliche Bedeutung hat B. durch seinen Aufenthalt in Lissabon, wo er der Cortonesken Dekorationsmalerei zuerst Eingang verschaffte und eine förmliche Schule gründete. Unter den zahlreichen Arbeiten, die er hier ausführte, gelten die Deckengemälde in S. Vincente aus dem J. 1710 für die besten. Durch das Erdbeben von 1755 theilweise zerstört, wurden sie 1796 von Manuel da Costa wieder hergestellt.

Bildnisse des Künstlers:

1) Selbstporträt unter den Malerbildnissen der Uffizien zu Florenz. Gest. in Galeria di Firenze etc.
2) In Pazzi, Serie etc. (s. Lit.): Stich von P. A. Pazzi, nach dem Meister selbst.

s. Pazzi, Serie di Ritratti di celebri pittori. Firenze 1764. I. 2. p. 41. — Zani, Encicl. — Catalogue de la R. Gal. de Florence 1867. p. 189. — Cyrillo, Volkmar Machado, coll. de memorias. p. 181. — Lanzi, Pitt. ital. I. 236. — Raczynski, Dict. hist. art. d. Portugal 19.

Jansen.

Bacchi. Raffaele Bacchi, Maler aus Turin, geb. um 1700, jüdischer Herkunft.

s. Zani, Enciclop. — Campori, Gli artisti etc. negli stati Estensi. — Heineken, Dict.

Jansen.

Nach ihm gestochen:

1) Porträt des Dogen Franc. Lauredano, Brustbild. Gest. von M. Pitteri. Fol.
2) —— Dass., gest. von P. Monaco.
3) Maria Theresia Cibo d'Este, in einer Einfassung. Gest. von P. Monaco. (Auf dem Titelblatt einer Oper.)

W. Engelmann.

Bacchiacca, s. Francesco **Ubertini.**

Bacchini. Maurizio Bacchini aus Borgo San Donnino, Architekt, Ingenieur und Maler, geb. 1545, † 1616. Er machte die Zeichnung zu der Kirche von Stirone, zu der am 29. Aug. 1599 der Grundstein gelegt wurde; 1812 wurde der schöne Bau, gegen einen ausdrücklichen Befehl Napoleons, zerstört.

s. Zani, Enciclop.

Jansen.

Bacchini. Bacchini: nach einem Künstler dieses Namens, der im 18. Jahrh. lebte, finden wir angeführt:

Nicolo Tachinardi, gest. von Gaet. Silvani. gr. Fol.

W. Engelmann.

Bacchiocco. Carlo Bacchiocco, Maler aus Mailand. Brescia besitzt mehrere Werke von seiner Hand: in den Kirchen S. Girolamo, S. Giacomo und Filippo, S. Marta und S. Orsola, für welche letztere er gemeinschaftlich mit Pompeo Ghitti Szenen aus dem Leben der hl. Angela Merici malte.

s. Chizzola, Descr. etc. di Brescia. pp. 35. 38. 83. 132. — Averoldo, Scelte pitture di Brescia.

Jansen.

Bacchione. Bacchione, ital. Bildhauer, Schüler des Prospero Clementi (Spani). Eine treffliche Arbeit Bacchione's ist die Büste seines Meisters am Grabmal desselben, im Dome zu Reggio. (Vom J. 1588.)

s. Burckhardt, Cicerone. p. 679.

Jansen.

Bacci. Andrea Bacci, Bildhauer zu Rom, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. Wir erfahren von ihm, dass er ein Freund der Cavaliere Gaddi in Florenz war und für diese Aufträge hatte. Für den Kardinal Este lieferte er 1572 Statuen nach Tivoli.

s. Bottari, Lettere etc. III. 201.

Jansen.

Bacci. Antonio Bacci, Stillleben- und Blumenmaler, wurde um 1600 in Padua oder Mantua geboren und war noch 1663 in Venedig thätig. Von seinen Bildern, an denen man große Naturwahrheit rühmt, befinden sich vier in der Galerie Casilini am Dome in Rovigo: zwei Bilder mit Fischen und zwei mit Küchengeräthen.

s. Bartoli, Descr. di Rovigo. p. 198. — Pietrucci, Artisti di Padova. — Lanzi, Pitt. ital. III. 211. — Coronelli, Viaggi. I. 81.

Jansen.

Bacci. Pietro Bacci, Bildhauer im 17. Jahrh., verfertigte für Ravenna die Statue Alexanders VII.

s. Füssli, Künstlerlex. — Cochin, Voyage d'Italie. Paris, 1758. I. 83.

Jansen.

Bacci. Agnese Dolce Bacci, italienische Malerin des 18. Jahrh.

Nach ihr gestochen:

Halbe Figur der Maria. C. Mogalli sc. kl. Fol.
s. Heineken, Dict. — Füssli, Künstlerlex.
W. Engelmann.

Bacci. Domenico Bacci, italienischer, wahrscheinlich florentinischer Bildnissmaler des 18. Jahrh.

Nach ihm radirt:

1) Cav. Beccuto. Rad. von Franc. Zuccarelli. 4.
2) Carlo Taglini, Professor in Venedig. Rad. von Demselben. 4.

s. Heineken, Dict. — Füssli, Künstlerlex. II.
W. Engelmann.

Bacci. Torello Bacci von Livorno, Bildhauer. Von diesem 1873 noch lebenden, gegen 55 Jahre alten Künstler gibt es sehr wenige Werke, da er die Skulptur schon lange aufgegeben und mit dem Kunsthandel und dem Restauriren alter Gemälde vertauscht hat. Von seiner Hand ist in Florenz das Monument seines Vaters im Kloster von Santa Croce und die Statue Pier Capponi's im Portikus der Uffizien.
C. F. Cavallucci.

Bacciarelli. Bacciarelli: von einem Maler dieses Namens, der nach Orsini deutscher Herkunft war, befindet sich zu Ascoli im Hause der Gebrüder Mancini »ein Eremit«. Zani erwähnt ausser dem nachher genannten Marcello B. noch zwei Maler desselben Namens, die nach seiner Angabe beide im 18. Jahrh. lebten, und von denen er den einen, Carlo B., nach Rom versetzt.

s. Orsini, Descr. di Ascoli. p. 139. — Zani, Enciclop.
Jansen.

Bacciarelli. Marcello Bacciarelli, 1731 zu Rom geb. und Schüler von Benefial, wurde 1750 nach Dresden berufen, um als Zeichner an dem großen Kupferstichwerk der Dresdener Galerie mitzuwirken. Er heiratete daselbst Friderica Richter, (s. den folgenden Artikel), mit welcher er sich 1756, bei Ausbruch des siebenjährigen Krieges, nach Warschau begab, wo er für König August III. verschiedene Arbeiten ausführte. Nach dem Tode dieses Königs ging B. nach Wien und fand am kaiserlichen Hofe, als Porträtmaler, eine sehr günstige Aufnahme. Während seines Wiener Aufenthaltes suchte man ihn für die Dresdener Kunstakademie als Lehrer für das Porträtfach zu gewinnen; doch zog er vor, in polnische Dienste zu treten und nach Warschau zurückzukehren. Er wurde dort von König Stanislaus August (Poniatowsky) vielfach beschäftigt und ausgezeichnet. Für den Marmorsaal, den Ritter- und Concertsaal des Schlosses in Warschau malte er die Reihe der polnischen Könige von Boleslaus Chrobry an, Szenen aus der polnischen Geschichte und mythologisch-allegorische Darstellungen in der Art der Vanloo und Boucher. Die angesehensten Akademien jener Zeit ernannten ihn zu ihrem Mitgliede, Papst Pius VI. zum Ritter des goldenen Sporen. † 1818 in Warschau.

s. Heineken, Dict. — M. Wiessner, Die Akad. d. bild. Künste zu Dresden 1864. — S. Szaniowski, Biographie in den Jahrbüchern der kgl. Warschauer gelehrten Gesellsch. XVI. 222—232. — Seb. Ciampi, Notizie etc. Lucca 1830. — Seb. Ciampi, Bibliogr. critica. Firenze 1839. II. 238—244. — Rastawiecki, Maler-Lexikon.
C. Clauss und Skrzydylka.

Nach ihm gestochen:

1) Der Tod des Adonis von Venus beweint, von Aless. Turchi (in der Dresdener Galerie). Nach einer Zeichnung Bacciarelli's, gest. von J. F. Beauvarlet. gr. qu. Fol.
2) Stanislaus Ciosek Poniatowski, Cracov. 1788. Im Alter von 83 Jahren. B. Follin. (Folline) sculp. 1767. Fol.
3) Stanislaus (II.) August, König von Polen. Küstner sc.
4) —— Derselbe. Kniestück. Bacciarelli p. 1793. A. Fogg sc. 1798. gr. Fol.
5) —— Derselbe, Brustbild in Oval. Bart. Follin sc. 1778. Fol.
6) Franciscus Salesius Potock Potocki. Gest. von L. Crontelle. Fol.
7) C. H. de Heineken. M. Rasp sc. Wie Heineken mittheilt, war dieser für die Neue Bibl. d. sch. Wisschensch. u. Künste bestimmte Stich so schlecht ausgefallen, dass der Maler seinen Namen von der Platte entfernen liess.

W. Engelmann.

Bacciarelli. Johanna Juliana Friderica Bacciarelli, geb. Richter, Miniaturmalerin, geb. zu Dresden 21. Mai 1733, zeigte früh schon Neigung und Begabung zu den Künsten. Sie widmete sich, neben der Musik, hauptsächlich der Malerei und zeichnete sich durch Kopien nach Gemälden der Dresdner Galerie aus. Nach dem Tode des Miniaturmalers Gobell 1758 bewilligte ihr König August eine Pension; zugleich erhielt sie den Auftrag letztern zu malen. Auch kommt ihr Name in einem Verzeichniss der agregirten Mitglieder der Dresdner Kunstakademie vom J. 1764 vor. Später ward sie zum Ehrenmitglied der Akademie ernannt. Die Künstlerin hatte sich im J. 1756 mit dem oben aufgeführten Marcello Bacciarelli verheirathet und ging mit diesem nach Warschau, wie später nach Wien. An beiden Orten fand ihr Talent reiche Beschäftigung und Anerkennung. In Wien erfreute sie sich der Gunst der Kaiserin Maria Theresia, die ihr eine Pension gab. Fortwährende Kränklichkeit hinderte sie in den letzten 25 Lebensjahren sehr in der Ausübung ihrer Kunst. Sie starb zu Warschau am 26. Febr. 1809.

s. Skizze einer Geschichte d. Malerei in Sachsen. — v. Heineken, Dict.
C. Clauss.

Nach ihr gestochen:

Stanislaus August, König von Polen, Büste in ovaler Einfassung. Marcenay sc. 1765. 8.

C. Clauss.

Baccigaluppo. Giuseppe Baccigaluppo, Landschaftsmaler aus Genua, im 18. Jahrh. In der Galerie Durazzo seiner Vaterstadt befinden sich von ihm sechs mittelmässige Landschaften mit mythologischer Staffage.

s. Zani, Enciclop. — Lavice, Revue des musées d'Italie. p. 97.

Jansen.

Baccio d'Agnolo, s. **Agnolo.**

Baccio del Bianco, s. **Bianco.**

Baccio Bigio, s. **Bigio.**

Baccio della Porta, s. **Bartolommeo della Porta.**

Baccio di Montelupo, s. **Montelupo.**

Baccio und Giovanni. Baccio und Giovanni: Brüder und Bildhauer aus Florenz. Nach einer Urkunde des Arch. generale in Neapel wurde das Grabmal König Robert's von Anjou in der Kirche S. Chiara zu Neapel, welches Dominici (s. d. Lit.) Masuccio dem jüngeren zuschrieb, von zwei Brüdern, florentinischen Bildhauern, ausgeführt, deren Namen nach Luigi Catalani (s. d. Lit.) in derselben Urkunde Baccio und Giovanni lauten. Bei Schulz (s. d. Lit.) findet sich für den Namen des ersteren Künstlers die Lesart Pancius, während von Schnaase der Name Sancius als der gewöhnlichere vorgezogen wird. (Weder von ihm, noch von Schulz wird die von Catalani vor ihnen gemachte Mittheilung erwähnt). — Das Monument wurde, wie die Urkunde ergibt, bei den zwei, uns sonst unbekannten Künstlern von Johanna I. im Todesjahr des Königs, 1343, bestellt. Es gehört unter den süditalienischen Grabmälern gothischen Stils zu den ersten, in welchen die von toskanischen Vorbildern entlehnte Anordnung jene reichere und prächtigere Form annahm, die für die hervorragenden Grabmäler dieser Zeit in Neapel charakteristisch ist. Der König ist an dem Monument in doppelter Gestalt dargestellt, auf dem Sarkophage liegend, in der Kutte der Franziskaner, und über demselben sitzend in königlichem Ornat. Die Fresken am Grabmal werden Simone Napoletano zugeschrieben. — Die Urkunde des neapol. Archivs ist insofern von besonderem Interesse, als sie den unmittelbaren Zusammenhang bestätigt, der zu jener Zeit zwischen der toskanischen und süditalienischen Kunst, namentlich auf dem Gebiet der Denkmälerskulptur, bestand.

Eine Abbildung des Grabmals in: Pompeo Sarnelli, Nuova guida de' forestieri. Edizione ampliata. Napoli 1782, zu p. 117. (im Einzelnen ungenau); dieselbe in: La Galerie agréable du monde. A Leide. Van der Aa. Tom. XXXVII. Taf. 13. — Eine andere mit der architektonischen Umgebung in: Napoli e sue vicinanze, zu I. 365. — Abbildungen von Robert's sitzender und liegender Statue bei d'Agincourt, Sculpt. pl. XXX. No. 5.

s. Dominici, Vite de' pitt, sc. e arch. napolitani. — Luigi Catalani, Le Chiese di Napoli. II. 92. — Schulz, Denkmäler des Mittelalters in Süditalien. III. 72. — Schnaase, Kunstgesch. VII. 587. — Crowe und Cavalcaselle, Gesch. der ital. M. I. 263. (deutsche Ausg.)

H. Lücke.

Bacciocchi. Fra Ferrante Bacciocchi, Maler in Ferrara, im 17. Jahrh. Er gehörte zu dem Orden der Filippini und malte für die Kirche S. Stefano in Ferrara alle Bilder der Hauptkapelle, sowie die Steinigung des Stephanus über der Porticella des Campanile.

s. Barotti, Pitture di Ferrara. p. 67. 96.

Jansen.

Bacciocchi oder **Baciocchi.** Fra Cesare Bacciocchi, Maler, geb. den 30. Nov. 1626 zu Cattolica im Gebiet von Rimini, Sohn des Marcantonio und der Catharina Pronti, von der er seinen Beinamen Pronti erhielt. Er war Schüler Guercino's und malte mit großem Fleiss Geschichts-, Architekturbilder und Porträts. Als Augustinermönch † d. 22. Okt. 1708 in Ravenna.

s. Crespi, Lettere pittoriche I. p. 9.

Jansen.

Baccot. Philippe Baccot, französischer Maler, Ende des 16. Jahrh.; nach damals häufiger Sitte zugleich Kammerdiener und Hofmaler Heinrich's II. von Bourbon, Prinzen von Condé, in dessen Palais er wohnte. Werke von ihm sind nicht bekannt; von seinen Familienverhältissen weiss man nur, dass er mit Catherine den la Landre verheiratet war. Langlois (Geschichte der Glasmalerei) führt ihn ohne nachweislichen Grund unter den Glasmalern auf.

s. Jal, Dict. — Herluison, Actes d'état civil d'artistes français.

J. J. Guiffrey.

Baccuet. Prosper Baccuet, französischer Landschaftsmaler, Schüler Watelet's, geb. 1798 in Paris, † daselbst 28. Juni 1854. Er begleitete als Landschaftszeichner 1830 die wissenschaftliche Expedition nach Morea. In den Salons der folgenden Jahre waren von ihm eine große Anzahl von Ansichten griechischer Städte und Gegenden ausgestellt; in den Salons von 1845—1854 ausser einigen italienischen und spanischen Landschaften hauptsächlich Ansichten von nordafrikanischen Gegenden.

s. Bellier, Dict.

∴

Bacerra, s. **Becerra.**

Bach. Abraham Bach, Formschneider und Briefmaler zu Augsburg, wo er um 1680 thätig war. Heller in der Geschichte der Formschneide-

kunst führt ihn nicht an, Nagler im Monogrammenlex. erwähnt ihn nur nebenbei.

Die Bll. desselben, die wir erwähnt fanden, müssen zu den größten Seltenheiten gehören.

1) Hl. Familie im Garten; oben erscheint Gott Vater in der Glorie, in den Ecken Szenen aus dem Leben Jesu. Fol.
2) Eine Famlie beim Essen. Mit einem altdeutschen Gedicht.
3) Der neue Komet (26. Dez. 1680—25. Febr. 1681 beobachtet). Im Grunde die Stadt, vorn neun Figuren. Mit der Schrift: Eigentliche Abbildung des schröcklichen Cometen etc. In zwei geistliche Gesänge gebracht. Augsburg bei Abr. Bach, Briefmaler. Fol.

s. Nagler, Mgm.-Lex. II. No. 1049.
Notiz von Wessely.

W. Engelmann.

Bach. Johann Samuel Bach, Maler, geb. zu Hamburg, Sohn des berühmten Musikers Carl Ph. Emanuel Bach. Er kam, nachdem er bereits von Krüger in Potsdam im Zeichnen und Kupferstechen unterrichtet worden, 1770 nach Leipzig zu Oeser, der ihn bald zu seinen Lieblingsschülern zählte und große Hoffnungen auf ihn setzte. Im J. 1772 ging er nach Dresden und wendete sich hier, der Richtung Gessner's folgend, vorzugsweise dem landschaftlichen Fache zu. Seine in Tusche und Sepia ausgeführten, sehr sorgfältig behandelten Landschaftszeichnungen erfreuten sich des Beifalls von Kennern, wie v. Hagedorn's, der ihm vom sächsischen Hofe ein Stipendium auswirkte. Leider konnte der Künstler von letzterem keinen Gebrauch mehr machen; er erhielt die Nachricht davon einige Tage vor seinem frühen Tode 1778 zu Rom, wohin er sich 1776 von Dresden aus begeben hatte. Eine getuschte Landschaft B.'s befindet sich im Museum zu Leipzig; auch in der im J. 1864 versteigerten Sammlung Rolas du Rosey kamen drei derartige landschaftliche Zeichnungen vor.

s. Heineken, Dict. — Dassdorf, Beschr. d. churf. Residenzst. Dresden. Th. II. 584.

C. Clauss.

Porträt des Künstlers: Brustb. C. W. Griessmann sc. 4.

Nach ihm gestochen und radirt:

1) Der Sommerabend, Landschaft mit Mondbeleuchtung. Sepia. Nach Bach von Juliane Bause gezeichnet. J. F. Bause sc. 1787.
2) Landschaft mit Damon und Musidora, aus Thompson's Sommer. J. F. Bause sc. 1788.
3) Die büssende Magdalena Battoni's. Nach einer B.'schen Zeichnung gest. von J. F. Bause.
4) Landschaft mit der Ansicht einer Mühle. Radirt von Juliane Bause.
5) Eine andere Landschaft unter dem Titel: Les Zéphyrs, aus den Idyllen von Gessner. Radirt von Derselben.

W. Engelmann.

Bach. Christian Wilhelm Bach, deutscher Maler und Kupferstecher. Zweite Hälfte des 18. Jahrh.

Von ihm gestochen:

Johann Gottlob Dennewitz, Medic. Nach eigener Zeichnung. 1775.

Nach ihm geschabt:

Carl Fr. Buddeus. J. J. Haid sc.

s. Heineken, Dict. — Füssli, Künstlerlex.

W. Engelmann.

Bach. J. Ph. Bach, deutscher Porträtmaler des 18. Jahrh.

Nach ihm gestochen:

1) Fr. A. v. Riedesel, General. M. Lämmel. 4.
2) G. F. Seiler, Superint. in Erlangen. J. E. Haid sc. 1777. Schwarzk. 4.
3) Ernst Wagner, Romandichter. C. Barth sc. 4.
4) J. G. Rosenmüller, Theol. J. J. Haid sc. Schwarzkunst.

s. Heineken, Dict. — Füssli, Künstlerlex.

W. Engelmann.

Bach. G. F. Bach, thüringischer Maler, Mitte des 18. Jahrh.

Nach ihm gestochen:

1) J. Chr. Eck, Pastor. C. G. Endner sc. Oval. kl. Fol.
2) Friedrich III., Herzog von Sachsen-Gotha. Bernigroth sc. 1746. 4.
3) Ant. Ulrich, Herzog von Sachsen-Meiningen. Gest. von Dems. 4.

s. Heineken, Dict. — Füssli, Künstlerlex.

W. Engelmann.

Bach. Karl Daniel Friedrich Bach, Maler, geb. 1756 in Potsdam, wo er von Krüger den ersten Unterricht in der Malerei erhielt. In Berlin stand er später zum Akademiedirektor Lesueur, Chodowiecki und Frisch in naher Beziehung. Nach einem vierjährigen Aufenthalt in Italien, zu dem ihm sein Gönner, der Graf Ossolinsky eine Pension ausgesetzt hatte, wurde er 1792 zum Direktor der neugegründeten Kunstschule in Breslau ernannt. Seine »Umrisse der besten Köpfe und Partien nach Rafaels Gemälden im Vatican« sind eben so sehr im Geschmack der akademischen Zopfzeit, wie seine »Anweisung, schöne Formen nach einer einfachen Regel zu bilden, für Künstler, Handwerker und Freunde des Schönen.« Allegorien, wie man sie damals liebte, sind unter seinen Darstellungen besonders häufig. † in Breslau 1826.

s. Meusel, deutsches Künstlerlex.

a) Von ihm radirt:

1) Triomphe de Louise, reine de Prusse.
2) 12 Bll. mythol. Inhalts, nach eigenen Zeichnungen.

b) Nach ihm:

1) Umrisse der besten Köpfe und Partien aus den Gemälden im Vatican, nach Rafael. Gez. und herausgegeben von C. Bach. 24 Bll. auf Tonpapier 1816. gr. Fol.

2) Brustb. des Grafen C. G. H. Hoym. H. Sintzenich sc. 1795. Oval. Fol.
3) (Wenigstens) 6 Bll. Köpfe. C. Bach inv. et del. W. Sander sc. kl. Fol.

W. Engelmann.

Bach. Joseph Bach, Kupferstecher, geb. 1774; 1816 als Lehrer der Situations- und Landkartenstecherkunst an der k. Akademie in Dresden angestellt, † 1843. Zu seinen besten Arbeiten gehört der topographische Plan der Umgegend von Leipzig.

***

Bach. Joh. Gottlob Bach, Lithograph, geb. 1809 in Kl. Lehna bei Lützen, † 1847. Er erhielt seine Ausbildung in den lithographischen Anstalten von Weber in Leipzig, Dondorf in Frankfurt und Simon in Strassburg, wo er die Ansicht des Münsters in Graviermanier auf Stein ausführte, eine Arbeit, die zu seinen vorzüglichsten gehört. Von Paris, wo er nach seinem Strassburger Aufenthalt mehrere Jahre gearbeitet, kehrte er 1844 nach Leipzig zurück und gründete hier eine lithographische Anstalt, die sich bald, namentlich auch in dem damals neu aufkommenden Farbendruck, besonders für naturwissenschaftliche Darstellungen, einen bedeutenden Ruf erwarb. Nach dem Tode Bach's stand die Anstalt kurze Zeit unter der Leitung seines Bruders Dan. Gottl. B. († 1849), dann unter der Leitung Ed. Störmer's, in dessen Besitz sie von 1851 bis 1871 verblieb.

Unter den vielen von B. lithographirten und aus seiner Anstalt hervorgegangenen Bll. sind zu erwähnen:

1) Joach. Lelewel, poln. Minister, Historiker. 4. Mit Facsimile.
2) General Bem. Kurowski del. Fol.
3) General Heinr. Dembinski. Fol.
4) Carl Preusker, Halbfig. Fol.
5) Kathedrale von Strassburg. Nach einem Daguerrotyp von E. Simon. Imp. Fol.
6) Ansicht von Gutab minar, einem Minaret des alten Delhi. Farbendruck.
7) C. Schorn, Maler, W. v. Kaulbach del. Fol.
8) Ueberfahrt am Schreckenstein. Nach L. Richter. gr. qu. Fol.
9) Ansicht von Jena, mit 28 Randbildern. Zur 300 j. Jubelfeier. Imp. qu. Fol.
10) Acht Farbendruckbilder in der franz. Ausgabe der Undine von Fr. de la Motte-Fouqué. Leipz. 1857. gr. 4.
11) Verschiedene Lithographien in: Deutsche Kunst in Bild und Lied von A. Böttger. 1859. I. 4.

Nr. 7—11 unter E. Störmer.

W. Engelmann.

Bach. Alois Bach, Genre- und Schlachtenmaler, geb. 1809 zu Eschelkamm im bayr. Wald, studirte auf der Münchner Akademie unter Prof. Heinrich Hess, vertauschte aber die alten Heiligen desselben bald mit den modernen Soldaten seines Bruders Peter, der ihn mehr anzog. Auch Einflüsse Wagenbauer's und Bürkel's, besonders aber Wouverman's sind in den militärischen und sonstigen Genrebildern erkennbar, die B. in ziemlicher Anzahl produzirte. Das Landschaftliche spielt durchweg eine so vorherrschende Rolle, dass die Figuren mehr nur als Staffage erscheinen und als Mittel zur Vervollständigung der koloristischen Stimmung, die er mit Vorliebe in einem kühlen grauen Tone hält. In der Behandlung des Landschaftlichen schloss er sich seit Jahren durchaus an seinen Freund Ed. Schleich an, zu dessen Schule er eigentlich zu rechnen ist. Seine bedeutendsten Bilder aus neuester Zeit sind Ein oberbayerisches Dorf zur Erntezeit und Eine Viehherde bei herannahendem Gewitter.

Nach ihm lithographirt:

Bayerische Landpferde. Lith. Tondruck von C. Staub. München (1868) Piloty und Löhle, im König Ludwigs Album.

Fr. Pecht.

Bach. Hermann Bach, Bildhauer in Stuttgart, Sohn des verdienten württembergischen Topographen Heinr. B., geb. zu Stuttgart 11. Okt. 1842. Er wurde, nach einer Lehrzeit bei Bildhauer Schmid, im J. 1862 Zögling der Stuttgarter Kunstschule, wo Prof. Wagner sein Lehrer war. Nachdem er später in dessen und in Prof. Kopp's Atelier gearbeitet, ging er mit einem Staatsstipendium nach Italien und hielt sich von 1868—1870 in Rom auf. Dort nahm er eine Wendung zur religiösen Kunst, die er jetzt in Stuttgart im eigenen Atelier vorzugsweise zu pflegen sucht. Von seinen Arbeiten sind zu nennen:

1) Die Spinnerin, halb lebensgroße Figur in karrar. Marmor, im Besitz I. M. der Königin von Württemberg.
2) Der Pifferaro, Pendant zum vorigen, noch im Atelier des Künstlers.
3) Der verlorne Sohn, Gipsgruppe von 2 Fig. in $1/3$ Lebensgröße.
4) Madonna, überlebensgroß in Sandstein, in der F. Löwenstein-Wertheim'schen Schlosskapelle zu Klein-Heubach bei Wertheim.
5) Schiller und List, überlebensgroße Figuren in Sandstein an der Fassade des Georgenäums in Calw.
6) Pietà, Skizze, zur Ausführung in Marmor bestimmt für die Kath. Kirche in Pforzheim.

Ausserdem verschiedene dekorative Arbeiten in Sandstein für Stuttg. Bauten, z. B. die Vereinsbank, die Villa Happel u. s. w.

Nach Mittheilungen des Künstlers.

A. Wintterlin.

Bach. Max Bach, Maler in Stuttgart, Bruder des Vorigen, geb. zu Stuttgart den 17. Okt. 1841, erhielt den ersten Zeichenunterricht von seinem Vater und dem Maler Obach. Im J. 1858 in die dortige Kunstschule eingetreten, widmete er sich vornehmlich der Landschaft unter Prof. Funk's Leitung. Da aber die Richtung seines Talentes weniger auf die Oelmalerei ging, besuchte er von 1864—66 neben der Kunstschule auch das Polytechnicum, um dort das technische Zeichnen zu

erlernen. Zugleich machte er Versuche im Lithographiren und Radiren, worin er sich in den J. 1868—70 zu Nürnberg und München tüchtig ausbildete, nicht ohne sich auch umfassende Kenntnisse in der Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes anzueignen. Von Ostern 1871 bis Ostern 1873 war er Lehrer an der Real- und der Handwerkerschule zu Alzey. Gegenwärtig ist er in Stuttgart hauptsächlich für die Zeitschrift: Das Kunsthandwerk, herausgegeben von Bucher und Gnauth, beschäftigt.

Aufsätze von ihm befinden sich in der Zeitschrift Wirtemb. Franken und in der Zeitschrift f. bild. Kunst, herausgegeben von C. v. Lützow.

a) Von ihm radirt:

Architekton. Skizzen aus Nürnberg. Nürnberg 1869—71. 30 Bll. 4.

b) Von ihm lithographirt:

1) Das Lenninger Thal, Panorama mit Randansichten. Stuttg. gedruckt bei F. Malté 1866. gr. Fol.
2) Ansicht von Waldenbuch. gr. 4.
3) Das Tübinger Schloss. 4.
4) Alte Prospekte von Stuttgart (2 Bll. gr. Fol. 1867) und Ulm (gr. qu. Fol. 1870) facsimilirt.

c) Von ihm autographirt:

Musterbuch für Zeichner, Lithographen, Graveure und Kunstgewerbe. Eine Sammlung von Ornamenten etc. aus der spätgothischen und Renaissancezeit. Davon bis jetzt erschienen: Heft I—IV. Carlsruhe i. J. (1873). 36 Bll. Fol.

s. Lützow's Zeitschr., IV. Beibl., p. 125; VI. Beibl. p. 174.

Nach Mittheilungen des Künstlers.

A. Wintterlin.

Bach. Albert Bach, Genremaler in Stuttgart. Bilder von ihm aus den J. 1865 und 1866: Postwagenabenteuer und Ackerbauer vom Regen überrascht.

s. Lützow's Zeitschr. I. Beibl. 23.

***

Bach. Guido Bach, Maler, wurde 1828 zu Annaberg in Sachsen geboren und bildete sich auf der Dresdner Akademie und unter der besonderen Leitung Julius Hübner's. Anfang der sechziger Jahre wendete er sich nach London, wo er noch gegenwärtig als geschätzter Genre- und Porträtmaler lebt; namentlich werden seine Aquarellarbeiten gerühmt.

C. Clauss.

Bach. Robert Bach, Bildhauer zu St. Petersburg, Schüler der Kais. Kunstakademie. Im J. 1850 fertigte er die Büste des Professors A. Markow (im Museum der Akad. d. K.), 1863 die Büste des Grafen N. A. Kuschelew-Besborodko.

s. Сборн. мат. д. ист. Акад. х. (Mater. z. Gesch. d. Akad. d. K.) redig. v. Petrow, St. P. 1866, III. 43. 105. 141. — Указ. выст. ак. х. (Ausstellungskat. d. Ak. d. K.) 1863.

Ed. Dobbert.

Bachaumont. Louis Petit de Bachaumont, französischer Architekt, Radirer und Schriftsteller, geb. um 1715, † zu Paris 1771. Er schrieb: Mémoires sur le Louvre. Paris 1751. 8.; Sculpture et Gravure. Par. 1754. 12.; Essai sur la peinture, la sculpture et l'architecture, Par. 1751. 12. (eine zweite Ausgabe 1752, 8.)

Sein Bildniss: ganze Figur; de la Fosse sc., nach Carmontel. Fol.

Von ihm radirt:

1) Crozat, Abbé. Nach Mme. Doublet. 4.
2) Fr. de Troy, sen. Maler. Nach Ders. 4.

s. Heineken, Dict. — Füssli, Zusätze. — Le Blanc, Manuel.

W. Engelmann.

Bache. Otto Bache, dänischer Genremaler, geb. 21. Aug. 1839 in Roeskilde, besuchte die Kopenhagener Akademie und bildete sich namentlich unter der Leitung Marstrand's. Nächst Der Fahrt zur Kirmess (1863) und einem andern für die Galerie Christiansborg angekauften Genrestück (Arbeitswagen an einem Ziegelwerk) hatten besonders zwei, 1866 ausgestellte Bilder Bache's, Ein Paar Dachshunde und Dachshund mit Jungen, günstigen Erfolg. In demselben Jahr ging er mit einem Reisestipendium der Akademie nach Paris, wo er sich längere Zeit aufhielt. Die Bilder, die er seitdem gemalt, zeigen entschiedene Vorliebe für Decamps.

Nach ihm:

1) Eine jütländische Bauernfamilie, die in einem mit Ochsen bespannten Wagen zur Kirmess fährt. Rad. von W. Zillen. Dänisches K. V. Blatt 1864. gr. Fol.
2) »Hunde werden nicht zugelassen.« (Dogs not admitted.) Farbendruck von L. Prang et C. in Boston. 1873. Fol.

Bloch.

Bachel. Bachel. Von diesem Stecher des 18. Jahrh. finden wir angeführt:

8 Bll. Wissenschaften und Künste mit Kinderfiguren in grotesken Einfassungen. Nach H. F. D. Gravelot. gr. 8.

W. Engelmann.

Bachelet. M. Bachelet, Goldarbeiter des 19. Jahrh. in Paris, dessen Anstalt ausschliesslich Gegenstände zu kirchlichem Gebrauche liefert und in solchen Arbeiten, in denen die traditionellen Typen des 12. und 13. Jahrh. unverändert wiederholt werden, besonders renommirt ist.

s. Gazette des Beaux-Arts. XXIV. 141.

***

Bacheley. Bacheley, französischer Maler, 13. Okt. 1691 in die Malergilde von Rouen aufgenommen und 1699 zum Vorsteher der Genossenschaft des hl. Lucas ernannt, lebte noch 1713. Vielleicht Vater des Kupferstechers Jacques B.

s. Archives de l'art français. I. VI. 199. 201. 212.

J. J. Guiffrey.

Bacheley. Jacques Bacheley, französischer Kupferstecher, geb. 1712 zu Pont-l'Evêque,

in der Normandie, Schüler von Philippe Lebas, arbeitete in Paris und Rouen, wo er 1781 starb.

Von ihm gestochen:

1) Bernard Le Bovier de Fontenelle, franz. Mathematiker. Brustb. 3/4 links. 12.
2) Claude Nicolas Lecat, franz. Arzt, Brustb., 3/4 links. Nach Dupont. kl. 4.
3) Vue de la ville du Havre de Grace. Bacheley del. et sculp. Im Unterrande Dedikation an die Rouener Kaufmannschaft und das Wappen ihrer Zunft. gr. qu. Fol.
4) Drei Ansichten von Rouen für: Le Climat de Rouen, von Cl. Nic. Lecat. qu. Fol.
   a) Vue du Port de Rouen. 1765.
   b) Rouen vu de dessus de la voute de l'Eglise des Chartreux.
   c) Rouen vu du Mont Ste. Catherine. 1768.
5) Vue du Pont de Voges. Nach B. Breenberg. kl. qu. Fol.
6) Vue du Tibre. Nach Dems. kl. qu. Fol.
7) Vue d'Italie. Nach Dems. kl. qu. Fol.
8) Vue de Rotterdam. Nach J. van Goyen. J. Bacheley sc. en 1757. Le Bas exc. gr. qu. Fol.
9) Château de Ryswick. Nach J. Ruisdaël. qu. Fol. — Die Platte ist H. Ribard in Rouen gewidmet, in dessen Sammlung sich das Originalgemälde befand.
10) Environs d'Utrecht. Nach Dems. qu. Fol. Seitenstück zu dem Vorhergehenden.
11) La Redoute de Schenk. Nach B. Peters. gr. qu. Fol.
12) L'Entrée de la Meuse. Nach Dems. gr. qu. Fol.
13) Vue de Leide. Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern auf einem Kanal. Nach H. M. Zorg. qu. Fol.
14) Tempête sur les côtes de Groenland. Nach J. Peters. qu. Fol.
15) Tempête dans la mer du Nord. Nach J. Vernet. qu. Fol.
16) Titelblatt nach eigener Erfindung. Unten die Schmiede Vulkan's, welcher der Venus den Helm des Mars überbringt. Oben Jupiter auf seinem Adler; neben und unter ihm die vier Sinne: das Gehör dargestellt durch Apollo, das Gesicht durch Juno, der Geruch durch Flora, und der Geschmack durch Bacchus. Im Unterrande: Bacheley del. et sculp. — Igneus est . . . . . . sensibus, und zwei franz. Verse. 4.
17) Drei Platten nach J. B. Descamps für: Délibérations et Mémoires de la Société Royale d'agriculture de la Généralité de Rouen. Rouen, 1763. 8. (Titelblatt und p. 125 und 207.) Erwähnt bei Lebl. 1—3.
18) Vignette. In der Mitte sitzt eine Dame in französischer Modetracht des 18. Jahrh.; hinter ihr steht ein Neger, der ihr mit der Rechten einen Fächer überreicht und mit der Linken einem Wilden einen Spiegel hinhält. Nach Gravelot. kl. 4.
19) Randverzierung um den franz. Text, welcher das zu Ehren des Marquis von Miromesnil errichtete Denkmal erklärt. Bacheley del. et scul. qu. Fol.

s. Huber und Rost, VIII. 154. — Le Blanc, Manuel I. 116.

E. Kolloff.

Bacheley. L. G. M. Bacheley, Zeichner und Radirer zu Paris um 1800, nicht zu verwechseln mit dem Vorigen.

Von ihm das Blatt:

Allegorie de la Patente. Fol. Ohne Bezeichnung.

s. Le Blanc, Manuel.

W. Engelmann.

Bachelier. Nicolas Bachelier, französischer Architekt und Bildhauer, geb. 17. Juni 1485 zu Toulouse, einer der ersten, der im südlichen Frankreich der Renaissance Eingang verschaffte. Seine Familie, seit langer Zeit in Frankreich ansässig, stammte aus Lucca. Vom Vater in den ersten Elementen der Kunst unterrichtet, ging er noch jung nach Italien, wo er, wie man sagt, zu Michelangelo in unmittelbare Beziehung kam und verschiedene Skulpturwerke für römische Kirchen und Paläste ausführte. 1510 kehrte er in seine Vaterstadt zurück. Unter der großen Anzahl der ihm zugeschriebenen Werke haben manche ohne Zweifel auf seinen Namen keinen Anspruch. Wir führen diejenigen an, die von den alten Autoren, namentlich Dupuy du Grez, erwähnt sind.

Eine der ersten Arbeiten nach seiner Rückkehr von Italien war die innere Dekoration des Stadthauses von Toulouse; am Kapitol derselben Stadt schmückte er eines der äusseren Thore, das 1817 zerstört wurde, mit mehreren Bildwerken, deren Bruchstücke jetzt im Museum von Toulouse aufbewahrt sind. Für die Kirchen der Stadt war er vielfach beschäftigt; an der Kirche St. Sernin leitete er den Bau des Portal's, für den Hauptaltar von S. Etienne führte er ein großes Skulpturwerk in runden Figuren aus, das den Tod der Maria darstellte, für die Kirche Des pères de la Trinité ein Altarwerk: Christi Geburt, für St. Nicolas, La Dalbade und die Kirche der Cordeliers ähnliche Arbeiten. Von allen diesen Bildwerken, die bis auf geringe Ueberreste während der ersten Revolution zerstört wurden, haben wir nur durch die Beschreibungen von Dupuy du Grez Kenntniss. (Nach der Inschrift des Altarstückes von Dalbade, das sich erhalten hat, wurde das Werk 1545 vollendet. Von den Skulpturen aus der Kirche der Cordeliers und St. Etienne besitzt das Museum von Toulouse einige Bruchstücke: No. 843—846 des Katalogs.) Von den prächtigen Holzschnitzereien in St. Marie d'Auch, deren Ausführung B. leitete, werden ihm selbst die vier großen Hauptfiguren zugeschrieben.

Unter den Bauwerken des Künstlers erwähnen wir die Kirche von Assier (Dép. des Lot), die 1515 begonnen wurde; in einer Kapelle derselben befindet sich das gleichfalls von B. ausgeführte Grabmal des Stifters der Kirche, Galiot de Genouillac, Gouverneurs von Languedoc. — 1543 begann B. den Bau der Brücke St. Cyprien von Toulouse, der von seinem Sohne Dominique

(s. diesen) fortgesetzt wurde. — Von Privatbauten sind die Paläste Saint Jory und Lasbordes in Toulouse zu nennen. Das Portal des ersteren und besonders die Statuen, die es zierten, erschienen den Zeitgenossen so schön, dass ihre Zeichnung Michelangelo zugeschrieben wurde. Auch das Schloss von Assier (Dép. des Lot), eines der prachtvollsten jener Gegend, schmückte B., nach Brantôme, mit Reliefs, Büsten und Medaillons, und das Palais von Assezat besitzt von ihm noch jetzt sehr feine Holz- und Eisenornamente. Wie viele Künstler der Renaissance, wusste er verschiedene Kunstgebiete zugleich zu beherrschen; auch in der Goldschmiedekunst war er ausgezeichnet und arbeitete ein Reliquienkästchen des hl. Georg, das als ein vorzügliches Werk dieser Kunstgattung gerühmt wird.

B. lebte bis mindestens 1566 und starb wahrscheinlich in Spanien, wohin Karl V. und Philipp II. ihn berufen hatten. Nach dem Tode des Künstlers wurde seine Büste, ein Werk des Toulouser Bildhauers Marc Arcis, im großen Saal des Kapitols von Toulouse aufgestellt.

s. Ad. Lauce, Dict. des Architectes. — Bérard, Dict. — Biographie Toulousaine, 1823. I. 1. — Ad. Berty, La Renaissance monumentale en France. — Dupuy du Grez, Traité de la Peinture 1699. p. 67. — Catalogue des Antiquités du Musée de Toulouse. 1865. — Dussieux, Artistes français à l'étranger.

J. J. Guiffrey.

Dominique Bachelier, französischer Architekt, Sohn des Vorigen, lebte in Toulouse, wo er verschiedene Arbeiten des Vaters fortsetzte, wie den Bau der Brücke St. Cyprien, der 1543 begonnen war und erst 1601 von Pierre Souffron beendigt wurde. Ausserdem wird das Palais des Präsidenten Clari zu Toulouse und der plastische Schmuck desselben als sein Werk bezeichnet. Näheres über das Leben und die Arbeiten dieses Künstlers, der an Ruf und Talent gegen seinen Vater weit zurückstand, ist nicht bekannt.

s. Lafforgue, Recherches sur les arts et les artistes en Gascogne au XVI. siècle. Paris. 1868. — V. Advielle, Les beaux-arts en Rouergue à diverses époques. Rodez. 1868. — Biographie Toulousaine.

J. J. Guiffrey.

Bachelier. Jean-Jacques Bachelier, französischer Maler, geb. zu Paris 1724, † ebendaselbst 1806. Er zeigte sich sehr geschickt im Malen von Blumen und Früchten, verfertigte auch Jagdstücke und verstieg sich sogar zur Ausführung von Historien, durch die er 1763 die Mitgliedschaft der königl. Akademie erwarb. Eines dieser unbedeutenden Bilder (Cimon im Gefängniss) befindet sich im Louvre. Sein Talent als Blumenmaler verschaffte ihm die Leitung der Porzellanmalereien in der königl. Fabrik zu Sèvres, in welchem Amte er mit vielem Erfolge thätig war. Ebenso rühmlich und nachhaltiger wirkte er durch die 1766 auf seinen Betrieb und seine Kosten gestiftete freie Zeichnenschule für Kunsthandwerker in Paris, die unter seiner Leitung einen gewissen Einfluss auf die Entwickelung des damaligen Geschmacks im Verzierungswesen ausübte, indem sie sich der Richtung anschloss, die in den letzten Regierungsjahren Ludwig's XV. durch schüchternes Zurückgehen auf die antike Kleinkunst und durch allmäliges Einmischen dieses neuen Elements in das Rokokogenre dem unter Ludwig XVI. aufkommenden zopfantikischen und etwas massiven Dekorationsstil zum Durchbruch verhalf. Diese Schule überlebte die Revolution und entspricht noch in ihrem heutigen, vielleicht etwas ungenügenden Bestande wirklichen und wesentlichen Bedürfnissen einer Hauptstadt, wo die feineren Gewerbe den Luxus und die Launen der Reichsten der ganzen Welt zur Grundlage und demnach möglichst häufigen Wechsel zum Gesetze haben.

Bachelier machte auch die ersten Versuche in Wachsmalerei; er bediente sich dabei eines angeblich von ihm selbst entdeckten Verfahrens, und gerieth darüber in gelehrte Streitigkeiten mit dem Grafen Caylus und andern französischen Archäologen, die sich mit der Wiederauffindung der von den Künstlern des Alterthums bei der Enkaustik gebrauchten Mitteln beschäftigten.

Nach ihm gestochen.

1) Collection de cul de lampes et fleurons inventés et dessinés par M. Bachelier, peintre du Roy, tirée de la grande Edition in folio des Fables de Lafontaine, et gravés par P. P. Choffard. Distribués en quatre suites. A Paris chés la Vve. Chereau. 4.

Erste Folge. Sechs Bll., numerirt von 1a—6a. Zweite Folge. Sechs Bll., numerirt von 7b—12b. — (Ob die angekündigten beiden andern Folgen erschienen sind, ist zweifelhaft.)

Seine Schrift:

Histoire et secret de la peinture à la cire contre le sentiment du comte de Caylus. Paris 1755. 8.

s. Jal, Dict. critique. — Bellier, Dict. — Archives de l'art français I. — Fiorillo, Gesch. der zeichnenden Künste. III. 384. — Ch. Blanc, Hist. des peintres de toutes les Ecoles.

E. Kolloff.

Bachelier. Charles-Claude Bachelier, französischer Lithograph, geb. zu Paris, wo er 1844—1860 hauptsächlich thätig war. Unter seinen Werken ist viel gewöhnliche Markt- und Fabrikwaare; die andern erheben sich nicht über die Mittelmäßigkeit. Sie bestehen in zahlreichen Ansichten aus Frankreich, Italien, Spanien, Deutschland, Russland und andern Ländern; von Städten, Kirchen, Klöstern, Burgen, Schlössern, öffentlichen Plätzen, Monumenten u. s. w. Die meisten sind nach eigener Zeichnung. Wir nennen folgende:

1) 32 Bll. für: Moyen-âge monumental et archéologique. Paris, chez A. Hauser. 1840—1846. Fol.

2) 29 Bll. für: Italie monumentale et artistique. Nach Zeichnungen von Phil. Benoist. Paris, chez Bulla. 1845—1852. qu. Fol.

3) Lycées et Ecoles de France. 25 Bll. 1866—1867. gr. qu. Fol.

4) 35 Bll. für: Sculptures décoratives. Paris, A Levy. Fol. 1863—1864.

5) Verschiedene Prospekte. Fol. und qu. Fol.

a) Aachen, Domkirche.
b) Chambord, Schloss.
c) Dresden, Zwinger.
d) Heidelberg, Schlosshof.
e) Mainz, Ostseite des Doms.
f) München, Maria Hilf in der Au.
g) Paris, 25 Ansichten.
h) Petersburg, Isaakskirche.
i) Rom, 4 Ansichten.
k) Speier, Vorderseite des Doms.
l) Toledo, Kathedrale.
m) Warschau, 5 Ansichten.
n) Wien, Stephanskirche.

E. Kolloff.

Bachelin. Auguste Bachelin, Schweizer Maler von Historien, Genre und Landschaft, geb. 27. Sept. 1830 in Neuenburg. Die klassischen Studien, denen er sich anfänglich widmete, gab er aus Kunstliebe auf, um unter dem ältern J. W. Moritz, einem geachteten Aquarellisten, das Zeichnen, und unter dem Genremaler W. Moritz, dem jüngeren, das Malen zu lernen. 1852 ging er nach Paris und trat auf einige Monate bei Charles Gleyre ins Atelier, der so viele Künstler der französischen Schweiz ausgebildet hat. Aber die lebhafte Farbe von Couture's römischer Orgie im Luxembourg lockte ihn mehr, und unter diesem Meister vollendete er seine Ausbildung. Mehrere Jahre arbeitete er in Paris und beschickte auch späterhin, neben Ausstellungen seiner Heimat, fortwährend den Pariser Salon. Seine Neigung ging auf das historische Fach, aber weil dafür besonders in der Schweiz wenig Aussicht ist, musste er sich Anfangs auf Genre und Landschaft beschränken. Auf der Neuenburger Ausstellung von 1855 trat er zum ersten Mal, und zwar sofort mit 6 Bildern sehr verschiedener Art auf. Neben mehreren, im Charakter bestimmter Jahreszeiten gehaltenen Landschaften stellten die »Primavères et Marguérites« zwei Damen in städtischer Toilette auf einer Blumenwiese dar; »Mai« eine ziemlich freie Gesellschaft von Damen und Herren im Grünen. Das Urtheil über diese ersten Talentproben lautete sehr verschieden; doch erkannte man sogleich den originellen Künstler, der sich der Natur mit einem strengen, aber noch ziemlich kühlen Realismus anschloss. Am ehesten erinnerte Auffassung und Behandlung an Courbet, der seit dem Salon von 1850 so rasch zu großem Ansehen gekommen war. Mit solchen Stoffen befand sich B. noch nicht auf dem eigentlichen Felde seines Talents. Im J. 1856 war er bei den eidgenössischen Truppen, welche die Rheingrenze besetzten, und 1859 begleitete er in Italien die Freischaar der Alpenjäger unter Garibaldi, um von dem Gefechtsfeldern Skizzen und Korrespondenzen in französischer Sprache an Illustrirte Journale zu schicken. Hier entschied sich seine Vorliebe für militärische Szenen; in die Heimat zurückgekehrt, wurde er bald zum beliebten Darsteller der nationalen Tagesgeschichte. Er hat seitdem viele Theile Frankreichs, auch die Inseln der Normandie, besucht und den Winter 1864—1865 in den klassischen Kunststädten Italiens, bis Neapel hinab, die Meister der Renaissance studirt. Gelegentlich griff er auch in fremdes Volksthum hinüber: im Pariser Salon von 1861 sah man die Vedette (einen französischen Garde-Kürassier auf Vorposten) und die Erstürmung des Kirchhofs in der Schlacht bei Magenta; vorwiegend blieben aber die heimischen Stoffe. Ein rüstiges, rasch schaffendes Talent, das die Landschaft beherrscht, für das Genre entschieden begabt, aber auch für die wirkliche Historie gebildet, pathetisch und schwungvoll genug, hat B. aus dem Marsch- und Lagerleben der Schweizer Armee eine so große Zahl Oelbilder gemalt, dass wir nur einzelne hervorheben können. Von lustigen Szenen der Verproviantirung, der Feldpost u. s. w., steigt er zu sehr ernsten und tragischen Darstellungen auf. Ein großes Hauptbild war auf der Neuenburger Ausstellung von 1860 Der Marsch eines schweizer Infanteriebataillons zur Grenzbesetzung von 1857, wirksam besonders durch die düstre Stimmung der winterlichen Landschaft. Aus dem großen Krieg von 1870—1871, bei dem er die Schweizer Armee an die französische Grenze im Jura begleitete, hat er das Hauptereigniss an dieser Grenze, den Uebertritt von Bourbaki's flüchtiger Armee auf Schweizer Boden, in einem großen, sehr wirkungsvollen Gemälde dargestellt. Eine Episode des furchtbaren Ereignisses hat auch A. Anker (was ich zu dem Art. über ihn nachtrage) in einem rührenden Bilde geschildert: französische Soldaten in einem Schafstall auf Stroh einquartiert, von einem alten Bauer, seiner Frau und Tochter gepflegt. Bachelin brachte, seiner Grundrichtung gemäss, den großen geschichtlichen Moment selbst zur Anschauung; er zeigt die Ost-Armee, wie sie in völliger Auflösung und Verwirrung, unter dem eisigen Glanz des Winterhimmels, in tiefem Schnee die Grenze überschreitet. Namentlich ist, bei dem sehr glücklich gewählten Hochbildformat, der weite Hintergrund mit den öden Schlachtfeldern und den kalten nebligen Bergen von bedeutender Wirkung. Zuweilen hat der patriotische Künstler auch auf nationale Erinnerungen zurückgegriffen. So brachte die Neuenburger Ausstellung von 1866 eine Szene aus der Vertheidigung der innern Schweiz gegen die eindringenden Truppen der französischen Republik und Den Tod des Fähnrich's von Montmollin, eines Neuenburger's in der Schweizergarde von Ludwig XVI., der am 10. Aug. 1792 bei der Vertheidigung der Tuilerien mit seiner Truppe

fiel. Das letztere Bild jetzt im Museum von Neuenburg.

Von den historischen Darstellungen wendete sich B. zuweilen auch zur Schilderung der nicht kriegerischen Arbeit und Freude seines Volkes. Zu den Bildern dieser Art gehören die prächtigen »Faucheurs des Alpes« im Pariser Salon von 1863, Wildheuer von Uri auf schroffstem Gebirg, und das Schwingfest (»lutteurs du Hasli«), ein großes lebensvolles Bild, das namentlich durch die energische Zeichnung der Ringer und die kräftige Farbe auf der Pariser Ausstellung von 1867 viele Beschauer anzog. Auf derselben Ausstellung hatte der vielseitige Künstler auch noch zwei Phantasiebilder, welche der Geschichte der schweizer Pfahlbauten zur Erläuterung dienten: das eine stellte eine Ansiedelung der Steinzeit, das zweite eine der Bronzezeit dar.

Reich an Erfindung, sehr glücklich in der Wahl neuer und anziehender Stoffe, führt Bachelin seine Bilder mit rascher Hand aus. Er liebt, ähnlich wie sein Landsmann Anker, einen flotten Vortrag; um Feinheit der Durchführung ist es ihm weniger zu thun. In Bezug auf manche seiner Werke könnte man wol auch sagen, er sei mehr Zeichner, als Maler. Als Schriftsteller führt er eine gewandte Feder und hat zahlreiche Artikel aus Geschichte, Alterthum und Kunst in Revuen und Journale, und viele Zeichnungen sammt Beschreibung in Illustrirte Zeitungen von Frankreich, England, Deutschland und der Schweiz geliefert. Zu mehreren großen Albums, die sich theils auf militärische Zeitgeschichte beziehen, theils, in meist humoristischer Weise, die Sommerexkursionen der Schüler von Neuenburg erzählen, hat er die illustrirenden Skizzen selbst auf Stein gezeichnet.

Schriften und Illustrationen Bachelin's:

1) Alexandre Berthier (durch Napoleon souveräner Fürst von Neuenburg) et la Principauté de Neuchâtel 1806—1814. 1 Band.

2) Les Girardet (die berühmte Neuenburger Familie von Malern und Kupferstechern). 1 Band.

3) Trois jours de vacances. (Erster Ausflug der Neuenburger Schüler in die Gebirgsdörfer des Jura.) Autographisches Album mit vielen Croquis, Text von Biolley und Droz. 1864.

4) Autour de deux lacs. (Ausflug derselben auf die Schlachtfelder des Burgunderkriegs.) Ebenso, 1865.

5) Un jour au Creux du Vent. (Ausflug der Schülerinnen auf den genannten Aussichtspunkt.) Ebenso, 1866.

6) A travers le Jura. (Sechstägige Reise der Kadetten von Neuenburg und Chaux-de-Fonds.) Ebenso, 1867.

7) En voyageant. (Ausflug einer andern Gesellschaft.) Ebenso.

8) L'Armée suisse. Mit Illustrationen und Text von Bachelin, und einer Vorrede des Bundesobersten Lecomte. (Die verschiedenen Typen der Schweizer Armee, nach Kantonen und Waffengattungen, bis zum Kommissariat und Landsturm, mit feiner Charakterschilderung der Bevölkerungen.)

9) Aux Frontières. Neutralité, Humanité. 1870—1871. Notes et croquis.

95 Zeichnungen sämmtlich von B., aber zum Theil nach Originalen von Andern ausgeführt (Schuler und Ehrmann aus dem Elsass, Anker, Bocion, Bourcart, Doviane, Dumont, Jeanmaire, Gandon, Landry, Larguier, de Meuron, de Pury, Reichlen, Roux und Vigier). Erschienen Juli 1873. Ein Hauptwerk, in welchem viele, theils ergreifende, theils humoristische Züge aus der Zeit des deutsch-französischen Kriegs aufbewahrt sind und das als Quelle Bedeutung behält.

10) Album de l'Armée de l'Est en Suisse. (Die bunten Typen der aus allen Waffengattungen gemischten Bourbaki'schen Armee.) Autographirt, 1871.

Die in Holzschnitt erschienenen Illustrationen Bachelin's sind zu zahlreich, um sie hier zu erwähnen; mehrere derselben finden sich in der Berner Illustrirten Zeitung. Ein Schweizer Piket im Schnee Wache haltend, während über der Grenze ein Gefecht wüthet, ist in die von der Firma Buri und Jeker in Bern in Holzschnitt herausgegebene »Schweizergeschichte in Bildern« aufgenommen.

s. Lützow's Zeitschr. V. Beibl. p. 189. VII. Beibl. p. 108.

Zum Theil nach eigenen Angaben des Künstlers.
G. Kinkel.

Bacher. Gideon Bacher, Baumeister und Mathematiker, baute im J. 1590 ein Schloss für den Markgrafen von Baden in Hochberg und wurde im Dez. 1604 Bau- und Werkmeister der Stadt Ulm, als welcher er, nicht mit besonderem Glück, die Fortifikationsarbeiten an der Donauseite, am sogen. Adlerwerk, leitete.

s. Weyermann, Nachrichten von Gelehrten, Künstlern etc. aus Ulm. p. 31.

A. Wintterlin.

Bachereau-Reverchon. Victor-Bachereau-Reverchon, franz. Maler, geb. zu Paris-Batignolles 1842, Schüler von G. Deville. Eine Anzahl seiner Bilder, zum Theil nach den Fabeln Florian's und Lafontaine's, war in den Salons seit 1863 ausgestellt.

s. Bellier, Dict.

***

Bacherelli, s. **Baccherelli.**

Bacherini. Anna Bacherini, Malerin, geb. 1720 in Florenz, Gattin des Malers Gaetano Piattoli, malte hauptsächlich Porträts in Miniatur.

Ihr Selbstbildniss findet sich in: Pazzi, Serie etc., gest. von Antonio Pazzi.

***

Bachini. Bachini, italienischer Maler des 17. Jahrh.

Nach ihm gestochen:

Pierre de Bonsy, Kardinal Erzbischof von Narbonne. Bachini pinx. Romae 1692. P. van Schuppen sc. in Oval. Fol.

W. Engelmann.

Bachmann. Georg Bachmann, auch Pachmann und Bachman geschrieben, Kirchenmaler, geb. wahrscheinlich 1600 in Friedberg in Böhmen, † zu Wien 1652. Er scheint ziemlich viel beschäftigt gewesen zu sein, denn Bilder von seiner Hand sind in den barocken Kirchen Wien's nicht selten. Die Schottenkirche besitzt von ihm das Bild des Papstes Gregor, die der Dominikaner einen Thomas von Aquin. Das Hochaltarblatt der Stephanskirche zu Eggenburg in Niederöstreich, 1642 datirt, ist gleichfalls von seiner Hand. In Melk besitzt die Stiftskirche, und zwar als einen Rest der Ausschmückung des ältern Baues, ein Altarbild B.'s, bezeichnet 1650; ein zweites von ähnlicher Größe die sog. Wintersakristei daselbst, darstellend die Uebertragung der Leiche des hl. Coloman nach Melk (1014), die Vorhalle des Kapitelsaales endlich ein großes Altarblatt, die Heiligen in der Glorie. Auch als Porträtmaler genoss B., wie es scheint, eines nicht geringen Ansehens. — Sein Grabmal entdeckte man im J. 1852 in der ehemaligen Dreifaltigkeits-Kapelle im Lazenhof zu Wien beim Umbau dieses Gebäudes. Die Grabschrift ist mitgetheilt in Freih. von Sacken's Aufsatz über den Lazenhof im Literaturblatt der Wiener Zeitung, 1853. p. 89.

s. Sandrart, T. Akad. I. 323. — Füssli, Künstlerlex. — Fiorillo, Gesch. der zeichnenden K. in Deutschland etc. II. 142. — Dlabacz, Böhm. Künstlerlex.

A. Ilg.

Nach ihm gestochen:

1) Die Heiligen in der Glorie. B. Kilian sc. Fol.
2) Cimon und Pera (la charité romaine). Elie Wideman sc. Fol.
3) Joh. Ph. Harsdörfer. Jurist. Radirung. 4.
4) W. C. Ritter. Brustb. in Medaillon. Ohne Namen des Dargestellten. E. Wideman scul. A°. 1644. 4.
5) Dan. Schuster, Maler. Von Dems. 1644. 8.

W. Engelmann.

Bachmann. J. Bachmann, moderner Lithograph.

Von ihm lithographirt:

1) Birds Eye View of New-York and Brooklyn. Tondruck. Imp. qu. Fol.
2) 2 Bll. Les Favoris; Pferde und Hunde. Nach E. Landseer. gr. qu. Fol. Tondruck.

W. Engelmann.

Bachmann. B. Bachmann, Maler des 19. Jahrh.

Nach ihm lithographirt:

10 Bll. Schlachten aus dem ungarischen Krieg 1848. Lith. von Hohmann. gr. qu. Fol.

W. Engelmann.

Bachmatow. Joann Bachmatow, Heiligenmaler aus Kostroma, schmückte im J. 1702 im Vereine mit dreissig unter seiner Leitung stehenden Malern aus derselben Stadt die Snamenski-Kathedrale zu Nowgorod mit Wandgemälden.

s. Архим. Макарій, Археол. опис. церк. древн. въ Новг. (Archimandrit Makari, Arch. Beschr. der kirchl. Alterth. in Nowg.) Moskau 1860, I. 240 u. 241. II. 26. — Ровинскій, Ист. р. шк. иконоп., въ зап. и. арх. об. (Rowinski, Gesch. d. russ. Schulen der Heil., i. d. Mem d. K. arch. G.) St. P. 1856. VIII. 131 u. 132.

Ed. Dobbert.

Bachot. Jacques Bachot, französischer Architekt und Bildhauer des 16. Jahrh., arbeitete 1515 für die Kirche St. Nicolas du Port das Grabmal eines Heiligen; später in Troyes, wo er sich gegen 1520 niederliess, eine Grablegung, die besonders gerühmt wurde.

s. Dom. Calmet, Histoire de la Lorraine.

J. J. Guiffrey.

Bachot. Hiérosme (Jérome) Bachot, Ingenieur, Geograph u. Kupferstecher, † 8. Nov. 1635 zu Nantes.

Von ihm gestochen:

Pierre de Bérulle, Kardinal. Nach Antonie Hérault. gr. 8.

s. Bellier, Dict.

W. Engelmann.

Bachta. Johann Bachta, Historien- und Landschaftsmaler, auch Kupferätzer, geb. 1782 in dem Schlosse Schönbornslust bei Coblenz, † daselbst 1856, war ein Schüler von Januarius Zick und J. L. E. Morgenstern. Altarbilder von ihm finden sich in verschiedenen Kirchen an der Mosel. Von seinen landschaftlichen Darstellungen, meist Rhein- und Moselansichten, hat er mehrere selbst radirt. Besonderen Beifall fanden seine Porträts und Miniaturbilder. Im J. 1820 wurde ihm die Wiederherstellung der Fresken von Zick in der St. Florianskirche zu Coblenz übertragen.

Sein Sohn Jakob, geb. 1806, † 1855, bildete sich, nachdem er bei dem Vater den ersten Unterricht genossen, unter der Leitung von Peter Cornelius weiter aus. Auch er hat für verschiedene Kirchen an der Mosel Altarbilder gemalt, durch deren gute Komposition er sich den Beifall seines berühmten Lehrers erwarb.

Die noch lebende Tochter des älteren Bachta, Eva, Schülerin ihres Vaters, ist als geschickte Blumenmalerin bekannt.

Ph. Gwinner.

Baciccio (oder Bacciccia), Beiname des **Giov. Batti Gaulli;** s. diesen.

Back. Jakob C. Back, Kupferstecher in Frankfurt a. M., zweite Hälfte des 18. Jahrh. Unter den großentheils sehr mittelmäßigen Arbeiten desselben gehört zu den besseren das Bildniss des Herzogs Victor Franz v. Broglie zu Pferd, 1763. Der kleine *Atlas de Portraits et Figures, de Traits et Entrelacs à la Plume, ouvrage unique en ce genre par le Chevalier Berny*

de Nogent, gravé par J. C. Back à Francfort 1761 zeigt einen gewandten und reinen Grabstichel. Geburts- und Todesjahr Back's unbekannt.

Ph. Gwinner.

Von ihm gestochen:

1) Friedrich II., König von Preussen.
2) Herzog Victor Franz Broglie zu Pferd. Bez.: J. Conrad Back del. et sculp. Francofurti ad Moenum. Van Duren excud. MDCCLXIII. kl. Fol.
3) Petrus Hollandus, (Kunsthändler Düren). 1765. 8.
4) Joh. Friedr. Stark, Pfarrer. Brustb. 8.
5) Bll. in: Chev. Berny de Nogent, Atlas de Portraits et Figures, etc. 1761. Fol. (s. den Text).
6) 2 Bll. in: Representations des Figures Mythologiques tirées des tableaux des plus fameux Peintres et Sculpteurs. (No. 247. 248.)
7) Illumination am Lichtensteinischen Palais bei der Krönung Josephs II. 3. Apr. 1764 zu Wien. gr. qu. Fol.
8) Ansicht der Umgebung von Frankfurt mit dem Plane der Schlacht bei Bergen 13. Apr. 1759. kl. qu. Fol.

W. Engelmann.

Back. J. Back: nach einem Künstler dieses Namens radirte der Marquis de Montmirail eine Ansicht des Schlosses von Polignac.

s. Heineken, Dict.

W. Engelmann.

Backer. Jakob de Backer, flamändischer Maler in der 2. Hälfte des 16. Jahrh., geb. zu Antwerpen. Van Mander berichtet, dass der Vater desselben, der gleichfalls Maler gewesen, infolge eines gegen ihn anhängig gemachten Injurienprozesses nach Frankreich flüchtete und daselbst starb. Der Sohn arbeitete zuerst bei dem Maler A. van Palerme, nach welchem er von den Zeitgenossen gewöhnlich Jacob van Palermo genannt wurde. Die Einzeichnung seines Namens in das Register der St. Lukas-Gilde ist, wie in manchen andern Fällen, aus unbekannten Motiven unterblieben. Aus der Werkstatt Palerme's, der ihn, wie ebenfalls van Mander erzählt, zur angestrengtesten Arbeit zwang und ihn noch überdies um den Lohn seiner Arbeit betrog, ging B. später zu Henrick v. Steenwyck, dem Aelteren. (Jedenfalls nicht vor 1577, da Steenwyck das Meisterrecht erst in diesem Jahre erwarb). Die Anstrengungen, die Palerme ihm zugemutet, hatten den Keim zu einer Krankheit gelegt, der B., erst 30 Jahre alt, erlag. Er starb, wie berichtet wird, in den Armen der Tochter seines ersten Meisters, Katharine van Palerme, die damals Wittwe des Malers P. Goetkint war. Das Grabmal des Letzteren in der Kirche Des Grands Carmes in Antwerpen war, wie wir aus alten Beschreibungen wissen, mit einem Gemälde Backer's, der Darstellung des jüngsten Gerichts, geschmückt; vermutlich ward das Bild 1583, im Todesjahr Goetkint's, oder kurz nachher ausgeführt. Eine andere Darstellung des jüngsten Gerichts malte B. für das Grabmonument des berühmten Buchdruckers Christoph Plantin, der im Juli 1589 starb; das Monument stand bis 1798 an einem Pfeiler der Kirche Notre-Dame zu Antwerpen, das Gemälde befindet sich jetzt in der Kapelle der Quatre-Couronnés derselben Kirche. Die Seitenflügel des Bildes, die vorn die Porträts Plantin's und seiner Familie, auf der Rückseite die Gestalten des hl. Christoph und Johannes des Täufers zeigten, wurden von andrer Hand im J. 1591 gemalt. Dieser Umstand und das Datum von Plantin's Todesjahr machen es wahrscheinlich, dass B. 1590 oder 1591 starb.

Die beiden genannten Bilder befanden sich unter der französischen Kriegsbeute von 1796 und sind in der Liste der Gemälde erwähnt, die von Belgien 1815 reklamirt wurden. Das zweite wurde um diese Zeit zurückgegeben; die Seitenflügel desselben und das andere Bild sind auf dem Wege nach Paris verloren gegangen. Das Hauptbild vom Grabmal Plantin's ist in der Notice des tableaux des écoles française et flamande de l'an VII (1799), p. 44, unter dem Namen Jacques de Backer de Harlingen aufgeführt. Diesem holländischen Maler wurde es schon von Descamps (s. die Lit.) zugeschrieben, und viele Schriftsteller haben dann, sowohl hinsichtlich der biographischen Daten, wie hinsichtlich der Werke, die beiden gleichnamigen Meister verwechselt. Durch die Inschrift eines Porträts ist festgestellt, dass der holländische Jakob Backer (s. diesen) am 27. Aug. 1651 im Alter von 42 Jahren starb. De Bie und Andere nach ihm geben 1638 als das Todesjahr des Letzteren an und bezeichnen 1608 als sein Geburtsjahr, indem sie die Notiz van Mander's, dass der Antwerpener Backer im Alter von 30 Jahren gestorben, auf jenen beziehen. Mehrere Schriftsteller, unter ihnen Nagler, haben das J. 1560 als das Todesjahr des flamändischen Malers bezeichnet; aus den angeführten Thatsachen ergibt sich, dass dies ungefähr die Zeit war, in der er geboren wurde.

Nach van Mander galt B. für einen der besten Koloristen seiner Zeit. Ein bekannter Sammler jener Epoche, Melchior Wyntgis von Middelburg, dessen Reichthümer der alte Biograph der niederländischen Maler oft zu erwähnen Gelegenheit hat, besass von ihm mehrere Bilder: Adam und Eva, Caritas, Christus am Kreuz. Bei einem gewissen Oppenberch sah van M. drei zusammengehörige Bilder Backer's, Venus, Juno und Pallas (Figg. in halber Lebensgr.). In der von Hoet und Terwesten veröffentlichten Sammlung niederländischer Auktionskataloge (vom Ende des 17. Jahrh. bis 1708) sind unter dem Namen Jacob Backer's, des »Aelteren« (so genannt zur Unterscheidung von dem Meister von Harlingen) drei Werke aufgeführt.

Ueber das Bild vom Grabmal Plantin's, das früher besonders geschätzt wurde, bemerkt *O. Mündler*, dass es in der trocknen und steifen Weise des Peter Claessens und Fr. Floris gemalt ist.

Nach ihm gestochen:

1) Eine halbnackte weibliche Gestalt an einen Felsen gefesselt, der ein Engel eine Krone bringt, ein Martyrium oder die Ergebung darstellend. Iac. de Backer pinxit. Anton Wierx fec. et excud. Fol.

2) Mystisch allegorische Komposition. In der Mitte vorn Adam und Eva, die von den Gesetzestafeln erdrückt werden; im Mittelgrund die Kreuzigung Christi, links die Geburt, rechts die Auferstehung, oben Gottvater in einer Engelglorie. Zwischen den verschiednen Szenen die allegorischen Gestalten der Caritas, Fides, Spes etc. Hieronimus Wirix sculpsit. Hans van Luyck excud.

s. Van Mander, Het Schilderboek. 1618. p. 152. — De Bie, Het Gulden Cabinet. p. 130. — Houbraken, De groote Schouburgh etc. I. 336. — Mensaert, le Peintre amateur. I. 235. — Descamps, La vie des peintres. 1753. I. 142. Descamps, Voyage pittoresque. 1769. pp. 147. 177. — Kramm, De Levens en Werken etc. I. 40. — Mariette, Abecedario. I. 48. — Van Lerius et Rombouts, Les Liggeren. I. 152. 194. 243. — Description des principaux ouvrages de peinture etc. d'Anvers. 1763. pp. 14. 49. 1768. pp. 15. 58. — Hoet et Terwesten, Catalogus I. 3. III. 10. 373. — Huber und Rost, Handbuch. V. 154. — Siret, Journal des Beaux-Arts. 1862. — Inscriptions funéraires et monumentales de la province d'Anvers. I. 43.44. — Alvin, Catalogue de l'oeuvre des trois frères Wierix. No. 1027.

Alex. Pinchart.

Backer. Jakob A. Backer, holländischer Maler und Radirer, geb. zu Harlingen und zwar 1609 oder noch 1608, der Aufschrift zufolge auf seinem von Th. de Keyser gemalten und von Th. Matham gestochenen Porträt, welche ihn als am 27. Aug. 1651 im Alter von 42 Jahren gestorben bezeichnet. C. de Bie (1661) gibt irrtümlich 1638 als Todesjahr an, während er im Text unter seinem Bildnisse ihn noch als lebend aufführt. (s. auch den vorigen Art.) Mit G. Flinck anfangs Schüler von Lambert Jakobsz. zu Leeuwarden, ging er später (etwa um 1632) mit demselben nach Amsterdam zu Rembrandt. Aehnlich, wie bei Flinck, aber noch auffälliger, mischen sich in Backer die Einflüsse der beiden Lehrer und zwar nicht in glücklicher Weise. Als derselbe im Alter von etwa 23 Jahren in Rembrandt's Atelier trat, war ihm die italienisirende Richtung seines ersten Lehrers, welche namentlich in der Darstellung des Nackten stark an Manier streifte, schon zu sehr zur Gewohnheit geworden, als dass er für Rembrandt's grundverschiedene gemütvolle Auffassung noch hätte können empfänglich sein. Was er sich von ihm aneignete, war eine leichte und breite Pinselführung, ein gleichmäßiger heller brauner Ton, der aber bei sehr geringer Entwickelung des Helldunkels leicht ins Flaue ausartet, und eine kräftige naturalistische Auffassung, die jedoch zuweilen allzu derb und selbst gemein erscheint. Zum Theil machen sich seine Schwächen auch in den Porträts geltend, wenigstens in den mehr studienartigen Einzelbildnissen. Am glücklichsten ist er in größeren Porträtstücken, in denen er sich einfach an die Natur hält. Dahin gehören 2 große »schutterstukken« im Rathaus zu Amsterdam mit zahlreichen Figuren (das eine J. B. 1642 bez.) und namentlich ein »regentenstuk« von 6 Personen im Museum van Hoop zu Amsterdam. Hier verbinden sich geschickte Anordnung und lebensvolle Charakteristik mit breiter Behandlung und einer Rembrandt verwandten Beleuchtung. Aehnlich, aber etwas kühler im Ton ist ein Porträtstück im Burger Weeshuis zu Amsterdam, auf welchem die Vorsteherinnen der Anstalt dargestellt sind (bez. J. A. Backer).

Mehrere studienartige Köpfe besitzt die Dresdener Galerie: ein weibliches und ein männliches Brustbild (No. 1239. 1240), beide bez. mit dem Monogramm J. A. B.; ein drittes ihm zugeschriebenes Porträt (No. 1241) ist für den Meister zu schwer im Ton, zu kleinlich und sorgfältig in der Mache. Dagegen trägt ein G. Flinck genannter Greisenkopf (No. 1316) ganz den Charakter des J. Backer. — Den Dresdener Bildnissen verwaudt sind 2 Brustbilder eines jungen Ehepaares in der Pinakothek zu München, von denen das eine mit dem Monogramm, das andere mit dem ganzen Namen bezeichnet ist. — Die meisten Bilder des Künstlers besitzt die Galerie in Braunschweig: zunächst das Bildniss des Meisters im Alter von etwa 30 Jahren, frisch und heiter im Ausdruck (bez. mit Monogramm), und das gleich große Porträt einer jungen Frau, vielleicht der Gattin Backer's. Zwei unter sich ganz verwandte Bilder mit nackten lebensgroßen Gestalten zeigen den Künstler von seiner ungünstigsten Seite, welche seine Zeitgenossen freilich gerade am meisten bewunderten: das größere von beiden, Drei schlafende Nymphen von einem Hirten belauscht, ist besonders flau und verschwommen in der Färbung wie in der Zeichnung und widerwärtig in der Auffassung; das kleinere, Eine Nymphe von einem Hirten belauscht, etwas kräftiger gehalten, ist vermutlich das als Cimon, der eine schlafende Nymphe belauscht, von einem Zeitgenossen des Künstlers, Jan de Vos, besungene und gefeierte Bild. Drei Gemälde B.'s besass die Galerie zu Salzdahlum: ein männliches und ein weibliches Porträt und »Christus und das kananäische Weib« (letzteres, jetzt im Privatbesitz zu Braunschweig, scheint mir für den Meister zu gering; es macht den Eindruck einer Kopie von etwa 1700). Ansprechender als jene Bilder der Braunschweiger Galerie ist ein großes Gemälde verwandten Gegenstandes in der Sammlung zu Cassel, Venus, Adonis und Cupido in einer Landschaft; es ist besser komponirt und gezeichnet, und farbiger in einem kühlen Ton

gehalten; freilich erinnert es nicht mehr an Rembrandt, ist vielmehr ähnlichen Darstellungen eines Caesar van Everdingen und Jacob van Loo verwandt. — Für ein Werk des J. Backer möchte ich nach dem Vergleich mit den eben besprochenen Gemälden auch Schlafende Nymphen, von einem Hirten beobachtet, halten, welche in der Kunsthalle zu Bremen als ein Werk aus Rubens Schule aufgeführt sind.

Für die Achtung, welche der Künstler seiner Zeit genoss, ist der Umstand ein Beweis, dass er im J. 1645 für den Prinzen Friedrich Heinrich zur Ausschmückung des Schlosses Bueren eine allegorische Darstellung der Freiheit malte, für welche er die Summe von 300 fl. erhielt.

Seine meist mit Kohle auf blauem Papier ausgeführten Zeichnungen, gewöhnlich Figurenstudien, sind breit und geschickt. Das britische Museum besitzt 2, die Albertina zu Wien 3 derartige Zeichnungen, unter letzteren ist besonders das Selbstporträt des Künstlers ausgezeichnet, welches die interessante Inschrift trägt: Jacob A. Backer fecit 1638 in Vlissingen (das A mit dem B von Backer zusammengezogen).

Das oben facsimilirte Monogramm findet sich auf dem weibl. Porträt in Dresden, ähnlich auch auf anderen Gemälden. Da ausser der eben erwähnten Zeichnung eines der Gemälde in Amsterdam sowie auch ein Stich nach ihm J. A. Backer bezeichnet sind, dürfen wir annehmen, dass jenes A sich auf den Vornamen von Backer's Vater bezieht.

s. C. de Bie, Het gulden Cabinet etc. p. 130. — Houbraken, De groote Schouburgh etc. I. 336. — Immerzeel, De Levens en Werken etc. — Ch. Kramm, De Levens en Werken etc. (I. und Aanhangsel.). — Campo Weyerman, De Levensbeschrijvingen etc. II. 80. — Descamps, La vie des peintres flamands II. 141.

W. Bode und C. Vosmaer.

Bildnisse des Künstlers:

1) Brustb. Gest. von Th. Matham, nach Th. de Keyser. Inschrift: Jacobus Backer celebris apud Amstelodamenses pictor obiit XXVII AVG. A°. MDCLI Aet XLII.
2) Brustb. Jac. Backer delin. Pet. Balliu sc. Meyssens exc. 4. (zu de Bie, 22.)
3) Halbfigur mit Hut und Mantel. G. Terburch px. H. Bary sc. Fol.
4) Brustb. in Medaillon mit dem Porträt von Boit auf einem Bl. A. Bannermann sc. 4. (Zur Quartausgabe des Walpole.)
5) Brustb. Se ipse del. A. Bartsch sc. Radirung. 4.
6) Bei Descamps 55, Houbraken 12 b.

a) Von ihm radirt:

1—5) 5 Bll. Die Sinne, nackte Nymphen in Landschaften. H. 6″. Br. 7″ 3‴.
1) Der Geruch. Die Nymphe riecht an einer Rose; bei ihr ein kleiner Hund. Jacob de Backer invenit.
2) Der Geschmack. Die Nymphe hält in der einen Hand ein Messer, in der andern einen Apfel; zur Seite ein Fruchtkorb, zu den Füssen ein Affe. Jac. de B. inv.
3) Das Gesicht. Die Nymphe besieht sich im Spiegel; zu ihren Füssen ein Adler, im Grunde der Landschaft Narciss. Jac. de B. inv.
4) Das Gehör. Die Nymphe sitzt auf einem Hirsch und spielt die Laute. Jac. de B. inv. Joannes Meyssens exc. Antverpiae.
5) Das Gefühl. Die Nymphe mit einer Taube auf der rechten Hand, die sie in den Finger beisst. Vorn rechts eine Schildkröte, im Grunde links Pygmalion. Jac. de B. inv.

Diese Folge von Bll. ist sehr selten vollständig. (Ausführlich beschrieben von Ph. v. d. Kellen im Katalog der Sammlung von C. J. J. de Ridder.)

6) Sir Thomas Gresham, Londoner Kaufmann, nach Vertue. 8. J. Backer sc.
7) Homer's Büste. 8.
8) Eliezer und Rebecca. (Von Heineken citirt.)

b) Nach ihm gestochen:

1) Schlafende Venus. M. Mosyn sc. Fol.
2) Venus auf dem Meere, von Amoretten begleitet. Von Dems. Fol.
3) Die verlassene Ariadne auf Naxos von Bacchus getröstet. Mich. Mouzyn sc. G. Danckerts excud. qu. Fol.
4) Zwei schwebende Kinder mit Weintrauben. Cr. de Passe sc. Oval. kl. qu. Fol.
5) Halbfig. eines Mädchens mit entblösster Brust, in der Linken ein Geldstück haltend. c. de Moor fil. fec. (Carl v. Moor.) Schwarzk. radirt und Grabstichel. 4.
6) Ein bärtiger Possenreisser, dem Harlekin ähnlich, die Rechte an den Mund gelegt. Ohne Namen, aber von Dems. radirt. qu. Fol.
7) Halbfigur einer Dame, die mit der Linken das Kleid aufhebt. Jac. Lutma sc. gr. 4.
8) Weibliches Brustb. Amalia Baader sc. 4.
9) Nicol. Hasselaer, Platzmajor in Amsterdam. Brustb. Gest. von J. Houbraken. 8.
9a) Geertruida Hasselaer, Gattin von Corn. van Werkhoven. Unter dem falschen Namen Maria von England, Gemalin Wilhelm's II., bekannt. Gest. von Jac. Lutma. Fol. — Nach dem Original im Besitz des Herrn Huydecoper van Wulfenhorst zu Zeyst.

(*Notiz von Ph. van der Kellen*).

10) Steph. Fox, im 75. Jahre. Oval mit Wappen. Gest. von Jean Simon. Fol.
11) Porträt eines Unbekannten, mit der Devise Semper Victor. Gest. von Th. Matham. (Die Devise hat zu der irrtümlichen Vermutung Anlass gegeben, die dargestellte Persönlichkeit sei der Maler J. Victor.)
12) Dr. Vopiscus Fortunatus Plempius, Arzt zu Amsterdam. Gest. von Dems. Fol.
13) Reynerus Wybrandi Wybma, Prediger zu Amsterdam, vor dem mit Büchern besetzten Tische sitzend, die Brille in der Hand. Kniest. Gest. von J. Savery. Fol.
14) J. Banning Wuytiers, Theol., als Leiche. Th. Matham sc.
15) Leechwater. S. Savery sc.
16) Einige Bll. in der Hedend. Hist. of Tegenwoordige Staat van alle Volken. Vol. XXII. Gest. von Hendr. Spilman. 8.

Von dem weiblichen Brustbild der Dresdner Galerie findet sich eine Photogr. unter den Publikationen der photograph. Gesellsch. in Berlin. Imp. Fol. 1873.

W. Engelmann u. J. E. Wessely.

Adriaen de Backer, holländischer Maler, nach Houbraken ein Neffe des Jakob Backer, zu Amsterdam geb. und zwar nach Descamps im J. 1643. Sicher erfahren wir zuerst 1669 von ihm durch ein Gedicht auf seine Verheiratung (von Gaspar Brandt, Poëzij, Amst. 1723, III. 69), in welchem auch von einem längeren Aufenthalte in Rom die Rede ist. Er blieb fortan in Amsterdam, wo er nach Houbraken 1686 verstarb. Dieser Schriftsteller erwähnt des Künstlers an zwei verschiedenen Stellen seines Werkes und zwar das eine Mal ohne Vornamen, wodurch Immerzeel und Kramm sich haben verleiten lassen, zwei verschiedene Künstler dieses Namens anzunehmen.

B. war vorzüglich thätig als Porträtmaler und hat als solcher durch freie Anordnung, lebendige Charakteristik, feinen Ton der Färbung recht Tüchtiges geleistet. Seine Bildnisse lassen sich mit den spätesten Werken eines G. Flinck und K. Du Jardin vergleichen. In seinen Gemälden historischen oder allegorischen Inhalts zeigt sich jedoch der ungünstige italienische Einfluss: sie sind manierirt, hart und bunt in der Färbung. Das charakteristische Hauptwerk dieser Art ist der Raub der Sabinerinnen in der Galerie zu Braunschweig, bez. Adriaen D. Backer 1671, in ganzen lebensgroßen Figuren. Ein großes allegorisches Gemälde befindet sich im Museum zu Antwerpen (ursprünglich im Saal der Lukasgilde daselbst), ein Deckengemälde, das jüngste Gericht darstellend, im Residenzschloss, (dem früheren Rathaus) zu Amsterdam. Andere Deckengemälde mit allegorischen Darstellungen finden wir im Katalog von Terwesten erwähnt; daselbst auch eine große Komposition von Rinald und Armida, zu 16 fl. verkauft.

Die beiden bedeutendsten Porträtstücke befinden sich in Amsterdam: eine »Anatomie« des Professor Ruysch, welcher vor sechs jungen Medizinern an einem vorzüglich verkürzten Leichnam seinen Vortrag hält (bez. A. Backer 1670) im Athenaeum, und die Vorsteher des medizinischen Kollegs zu Amsterdam im Versammlungslokale desselben. — Ein männliches Brustbild besitzt das Museum zu Rotterdam. Es trägt das obige Monogramm, aus dem ich, wie auch aus der Bezeichnung des Braunschweiger Bildes:

Adriaen Backer
1671

darauf schliessen möchte, dass sich der Künstler de B. nannte.

s. Houbraken, De groote Schouburgh etc. III. 50 und 186. — Immerzeel, De Levens en Werken etc. — Ch. Kramm, De Levens en Werken etc. — Descamps, La vie des peintres flamands III. 151. — Campo Weyerman, De Levensbeschryvingen etc. III. 26.

T. van Westrheene und W. Bode.

Nach ihm gestochen:

1) Mart. v. Böckellen, Jurist, Kniest. sitzend. J. Verkolje sc. Schwarzk. Wess. 4. Fol.
2) Bart. Prevost (Prevotius), Theol., † 1669 aet. 87. A. Backer post obitum del. H. Bary fec. gr. Fol.

W. Engelmann.

Backer. Nicolas de Backer, Porträtmaler in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh., der in Antwerpen, später unter Gottfried Kneller's Leitung in London thätig war und dort zu Ruf gelangte. Wahrscheinlich ist er mit dem B. identisch, der von einigen Biographen Jan Jacob genannt und als ein Bruder Adriaen's de Backer bezeichnet wird. Das N, woraus der Name Nicolas entstand, war nach Kramm vermutlich das Zeichen für »unbekannt«.

s. Descamps, La vie des peintres flamands etc. III. 224. — Kramm, De Levens en Werken etc. — Siret, Dict. 2 éd.

* * *

Backer. Franz de Backer, Maler u. Stecher aus Antwerpen, erste Hälfte des 18. Jahrh. Er war Hofmaler des Kurfürsten von der Pfalz Johann Wilhelm, der in Düsseldorf residirte, und begleitete wahrscheinlich nach dem Tode desselben (1716) die Kurfürstin, deren besondere Gunst er genoss, nach Florenz an den Hof ihres Vaters Cosmus III. Im J. 1721 war er in Rom; das von ihm dort gemalte Selbstporträt wurde auf Veranlassung seiner Gönnerin in die Sammlung der Malerbildnisse der Florentiner Galerie aufgenommen. (Bez. F. de Backer p. Romae 1721.) Später erscheint B. wieder in Deutschland; 1725—26 malte er zwei Bilder für eine Kapelle der Adalbertskirche in Breslau, 1727 eine Immaculata Conceptio für die Mauritiuskirche und zwei Gemälde für den Dom daselbst. Auf der Inschrift der Conceptio nennt er sich: Principis palatini et Electoris Trevirensis pictor.

s. Museo Fiorentino, IV. 293. — Fiorillo, Gesch. d. z. Künste. III. 348. — Luchs, Bildende Künstler in Schlesien, p. 46.

Notiz von Alwin Schultz.

* * *

Selbstporträt des Künstlers in: Museo Fiorentino. G. Rossi sc. Fol.

a) Von ihm gestochen:

1) Kain erschlägt Abel. 1704. Nach A. Schoonjans. Fol.
2) Der erschlagene Abel: im Grunde Kain, in den Wolken links Gott Vater. Nach Dems. Ohne Bezeichnung. Fol.
3) Cimon und Pera im Kerker. Nach Dems. 1704. qu. Fol.
4) Moritz Prinz von Oranien. 4.

5) Willem V., Halbfig. mit Kommandostab. Nach A. Rotterdam. 8.
6) Hotel de Ville d'Amsterdam.
7) Chinesische Ansichten. 4. und qu. Fol.

b) Nach ihm gestochen:

Daniel v. Riemer. Jurist. F. Backer px. 1725. B. Strahowsky sc. Wratisl. Oval mit Beiwerken. Fol.

W. Engelmann.

Backer. Bt. (Bartholomaeus oder Barent?) Backer, Kupferstecher zu Amsterdam, in der Mitte des 18. Jahrh.

Von ihm gestochen:

1) D. van Gerscher, Chirurg zu Amsterdam. Brustb. Nach R. Jelgerhuis. 4.
2) Ys Vermaak des Jaars 1784, op den Amstel. kl. Fol.
3) Traineau du Kamtschatka tiré par des chiens. 1769. qu. Fol.
4) J. Boskoop, Prediger in Amsterdam. Nach J. Houbraken's Stich nach J. M. Quinkhard. 4.
5) J. Covijn, Prediger ebenda, Kniest. gr. 4.
6) Will. Koolhaar, Orientalist ebenda. Brustb. Verkleinerte Kopie. Nach J. Houbraken's Stich nach Quinkhard. 4.
7) Joan Temmink, Prediger ebenda. Verkl. Kopie. Nach Demselben. gr. 4.
8) Rutg. Perizonius, Prediger ebenda. Nach P. J. Eutrop. Fol.
9) Wl. Sluiter, Prediger in Elbergen, Brustb. im Mantel. 12.
10) P. Adriansz van der Werf. Oval. 8.

W. Engelmann.

Backer. Catharina Backer, holländische Malerin, Gattin von A. de la Court van der Vorst, eines bekannten Kunstsammlers zu Leiden, † 8. Sept 1766. Sie malte Genrebilder und Blumen- und Fruchtstücke in breiter sicherer Manier.

s. Ch. Kramm, De Levens en Werken etc.

C. Vosmaer.

Backer. Cornelis Backer, holländischer Bildnissmaler, geb. 7. Juni 1771 zu Goedereede, lebte zu Rotterdam und war Schüler von A. C. Hauck, dessen Tochter er zur Frau nahm. Er führte seine Porträts lebensgroß in Oel oder auch als Miniaturen aus. Zuweilen malte er kleine Interieurs, die rühmend erwähnt werden.

Nach ihm gestochen:

1) Porträt des Predigers H. v. Hasselt zu Amsterdam († 1806). Gest. von H. Roosing. 4.
2) Porträt des Predigers Jac. Rysdyk Takens zu Amsterdam († 1804). Gest. von H. Roosing. 4. (Beide Bll. angeführt von Ch. Kramm.)

s. Immerzeel, De Levens en Werken etc. — Ch. Kramm, De Levens en Werken etc.

W. Bode.

Job Augustus Backer, Sohn von Cornelis B., geb. 4. Sept. 1796 zu Rotterdam. Neben dem Unterricht seines Vaters genoss er auch den der Maler W. van Leen und J. Kouwenhoven. Er war als Landschaftsmaler thätig und machte sich ausserdem durch verschiedene preisgekrönte kunstphilosophische Abhandlungen bekannt.

s. Immerzeel, De Levens en Werken etc.

W. Bode.

Arend Backer, jüngerer Sohn von Cornelis Backer, geb. 14. Aug. 1806 zu Rotterdam. Nachdem er den Unterricht seines Vaters genossen, ging er auf ein Jahr nach Antwerpen in das Atelier von Wappers. In seine Vaterstadt zurückgekehrt war er fortan als Genremaler thätig.

s. Immerzeel, De Levens en Werken etc.

W. Bode.

Backer. François Joseph Thomas de Backer, Historien- und Genremaler, geb. 2. Mai 1812 zu Gheel bei Antwerpen. Er studirte auf der Antwerpener Akademie und ging von der Skulptur, der er sich anfänglich widmete, bald zur Malerei über. Das Genrebild, Eine unglückliche Familie, das er 1843 im Salon von Antwerpen ausstellte, hatte entschiednen Erfolg und versprach Bedeutenderes, als der Künstler später geleistet. Ausser Genrebildern, deren Motive er zuweilen der Geschichte entlehnte, malte er eine Reihe religiöser Bilder: 1851—58 die Stationen, die für Kirchen der Umgegend von Antwerpen bestimmt waren. Für die Kirche St. Bavo zu Wilryck eine Darstellung des Patrons dieser Kirche, für den Altar einer Kapelle in Sainte-Dymphne zu Gheel das Martyrium des hl. Georg. In den J. 1837 bis 1867 waren Bilder von ihm in den Salons von Antwerpen, Brüssel und Gent ausgestellt. B., von misanthropischem Charakter, blieb unverheiratet und starb im Dez. 1872 in Antwerpen, wo er dauernd seinen Aufenthalt gehabt.

s. Kuyl, Gheel vermaerd door den eerdienst der hl. Dimphna. 1863. p. 323.

Notizen von Polydore Beaufaux.

Alex. Pinchart.

Backereel. Gilles Backereel, Historienmaler, geb. zu Antwerpen, nach der Angabe der meisten Biographen 1572. Er gehörte zur Klasse der italienisirenden niederländischen Meister, studirte in Rom und lebte dann fast ausschliesslich in seiner Vaterstadt. Sein Todesjahr ist unbekannt. Von den Bildern Backereel's, an denen die kräftige Färbung gerühmt wird, befand sich früher eine große Anzahl in den Kirchen Antwerpens. Gegenwärtig besitzt das Museum in Brüssel zwei Gemälde von ihm: die Anbetung der Hirten und die Vision des hl. Felix; die Belvedere-Galerie in Wien: Hero, Leander betrauernd. — Der Name des Künstlers findet sich häufig entstellt: Baccarelles, Bakanel, Baccarelli, Bacareel und Bakkarell.

Willem Backereel, Historien- u. Porträtmaler, Bruder des Vorhergehenden, geb. 1570 zu Antwerpen. Er wanderte gleichfalls nach Italien und blieb dort bis zu seinem Tode im J. 1600. Das Museum in Antwerpen besitzt von ihm einen hl. Felix, das Museum von Brüssel eine Vision desselben Heiligen und einen hl. Anto-

nius von Padua mit dem Christuskind. — Sandrart erwähnt noch mehrere Künstler dieses Namens, von deren Werken und Lebensumständen nichts bekannt ist.

s. Sandrart, teutsche Ak. I. — Biogr. nationale be Belgique. 1866.

* * *

Backert (oder Backers), Bildhauer in der Mitte des 17. Jahrh. zu Hamburg, wo sich im Dom ein von ihm gearbeitetes Grabmal befand.

Peter Backert, Sohn des Vorigen und Schüler Schlüter's, nach dessen Modellen er mehrere Statuen ausführte. An den Sklavenfiguren am Denkmal des großen Kurfürsten in Berlin war er gemeinschaftlich mit Henri Herfort und Nahl beschäftigt.

s. Hamburgisches Künstlerlex. — Nicolai, Berliner Künstler.

* * *

Backhuijzen. Ludolf Backhuijzen oder Bakhuizen, holländischer Seemaler, für dessen Biographie wir ausser wenigen urkundlichen Daten nur Houbraken's Erzählung als Quelle besitzen. Nach dieser wurde er 1631 (am 18. Dez.) zu Embden geboren, wo sein Vater Gerard B. das Amt des Stadtsekretärs bekleidete. Nachdem er demselben längere Zeit als Schreiber behilflich gewesen, wobei er sich zu einem sehr geschickten, damals bekanntlich als Künstler geachteten Schreibmeister ausbildete, kam er im J. 1650 nach Amsterdam in das Haus des Kaufmanns Bartelet, um sich dem Handelsstande zu widmen. Hier fesselte ihn das malerische Treiben im Hafen und der Reiz der See allmählich so sehr, dass er versuchte, manche der Strand- und Hafenszenen in Federzeichnungen wiederzugeben. Die Anerkennung, die diese Versuche fanden, brachte ihn zu dem Entschlusse, sich zum Künstler auszubilden. Er nahm daher eine Zeit lang Unterricht bei Aldert van Everdingen, der in seinen seltenen Seestücken als ein vorzüglicher Meister dieses Faches erscheint, und studirte gleichzeitig die Werke anderer Künstler, namentlich die Marinen von H. Dubbels. Doch blieb seine Hauptlehrerin die Natur. Um die See in allen ihren Bewegungen, bei allen Beleuchtungen und Wettern beobachten zu können, soll er sich oft unbekümmert in Lebensgefahr begeben haben. Allmählich verbreitete sich der Ruf des Künstlers: er bekam Aufträge von den Städten seiner Heimat, wie von fremden kunstliebenden Fürsten; der Czar Peter besuchte sein Atelier während seines Aufenthaltes in Amsterdam und liess sich von ihm Zeichnungen von Schiffen anfertigen. Gleichzeitig versammelte sich um ihn eine Anzahl von Schülern und Nachahmern, unter denen Jan Klaesz Rietschoof, Hendrik Rietschoof, Micchiel Maddersteg, Jan Dubbels und Pieter Coopse die bekanntesten sind. Seine Kunst brachte ihm reichen Erwerb und bis in sein hohes Alter genoss er des allgemeinsten Beifalls. † zu Amsterdam am 17. Nov. 1708.

Diese Angaben Houbraken's dürfen wir in ihren Hauptzügen wol als richtig annehmen, da derselbe ein jüngerer Zeitgenosse von Backhuizen war. Nach einer Notiz der Eheregister zu Haarlem, welche A. v. d. Willigen publizirt hat, verlobte sich Ludolf B., Wittwer aus Emden, zu Amsterdam wohnhaft, mit Anna de Hooghe von Amsterdam, der Enkelin des Malers Romeyn de Hooghe, welche vor der Groote Houtpoort (Holzthor) wohnte, und vermälte sich mit ihr zu Sloten am 31. Mai 1680 (nicht 1650, wie durch einen Druckfehler bei v. d. Willigen angegeben ist).

L. Backhuijzen ist lange Zeit neben Willem van de Velde als der größte unter den Seemalern bewundert worden, und ihre Gemälde wurden etwa mit gleichen Preisen bezahlt. Wenn jetzt auf dem Kunstmarkte der Preis für einen v. de Velde bis zum Zehnfachen die Summe für ein Bild von L. B. übersteigt, so ist dies der Beweis, dass eine richtigere Werthschätzung der künstlerischen Bedeutung beider Meister eingetreten ist. Schon Waagen erkennt B.'s wesentliche Schwächen: er hebt den öfters etwas bunten Eindruck seiner Bilder hervor, den namentlich der Gegensatz eines kalten Roth mit dem grauen Ton der Wolken bewirkt, das Undurchsichtige und Schwere, das seiner Farbe nicht selten eigen ist; doch stimmt auch er noch ein in die hergebrachte Bewunderung seiner Stürme und rühmt »den großen, poetischen Reiz, sowol in den wüthenden Wellen, wie in den vom Winde zerrissenen Wolken der Lüfte« (W. Handbuch. II. 234). Gerade in solchen Darstellungen, welche größtentheils der späteren Zeit des Künstlers angehören, erscheint mir derselbe in den meisten Fällen, zumal bei großem Umfange der Gemälde, besonders schwach: schon die Auffassung pflegt gesucht und theatralisch zu sein, und der erstrebte Effekt nimmt sich um so unwahrer aus, als in Folge einer mangelhaften Technik die Schatten jetzt schwarz und undurchsichtig, die Lichter aber grell erscheinen. Das Beste hat B. offenbar in seiner frühesten Zeit geleistet und zwar in kleineren Darstellungen der leichtbewegten See. Diese sind durch die wahre und geschmackvolle Bewegung des Wassers und der Wolken ebenso ausgezeichnet, wie durch die fleissige Durchführung und den klaren, kühlen Ton der eigenthümlich hellen Lokalfarben. Leider besitzen öffentliche Galerien nur wenige Werke dieser Art. Das schönste mir bekannte befindet sich in der Galerie zu Berlin (datirt 1664); dieselbe Sammlung besitzt auch in einem kleineren und einem sehr umfangreichen Seesturme die interessanten Belege, wie lebendig und selbst großartig B. in glücklichen Momenten die Natur wiederzugeben verstand und bis zu welcher kalten, auch in der Färbung unerfreulichen Dekorationsmalerei er sich auf der anderen Seite verirren konnte. Von ähnlicher Klarheit und Frische wie jenes frühe

Bild der Berliner Galerie ist auch eine bewegte See im Pal. Pitti zu Florenz (datirt 1669), ein Seehafen im Museum zu Stockholm, ein Strand zu Bamberg. Hübsche kleinere Bilder besitzt die Galerie zu Ludwigslust, woselbst sich auch ein ungewöhnlich guter großer Seesturm aus späterer Zeit befindet. Reicher an vorzüglichen Werken der früheren Zeit sind die Privatgalerien, zumal in England, wie die Bridgewater Galerie, die Sammlungen Baring, Ashburton, Hope, Wallace u. s. f.; in Deutschland besonders die Sammlung des Herrn Wesselhoeft in Hamburg. Eine Eislandschaft in der Galerie zu Kopenhagen ist von großer Feinheit. Ein kleines Gemälde mit der seltenen Darstellung einer Flusslandschaft, das im Charakter dem Pynacker sehr nahe steht, besitzt das Belvedere zu Wien. Werke aus der späteren Zeit des Künstlers sind in den meisten öffentlichen und den größeren Privatgalerien zu finden, am zahlreichsten in den Galerien von Ludwigslust, Kopenhagen, Paris, Amsterdam, London (aus der Sammlung Peel) u. s. f.

Zuweilen hat B. auch Bildnisse gemalt, gewöhnlich in kleinem Format; meist sind dieselben schwer in der Färbung, gering in der Zeichnung und leer im Ausdruck. Eine Ausnahme davon macht das Bildniss eines Greises in der Ermitage zu St. Petersburg und namentlich ein kleines Selbstporträt in halber Figur zu Ludwigslust (bez. 1697), welches sich dem Caspar Netscher nähert. Gering ist ein anderes Selbstbildniss (bez. 1694), welches sich in der Sammlung des Baron K. von Mecklenburg zu Berlin befand, wie auch ein Porträt im Besitze des Athenaeum illustre zu Amsterdam, welches daselbst 1872 ausgestellt war.

Die ziemlich zahlreich verbreiteten Zeichnungen B.'s tragen im Wesentlichen denselben Charakter wie seine Gemälde: die ausgeführten Kompositionen stehen hinter seinen Skizzen nach der Natur meist entschieden zurück. Letztere übertreffen sogar an Frische und Lebendigkeit der Auffassung, an Feinheit in Licht und Luft, an Leichtigkeit der Behandlung häufig die besten Gemälde; offenbar hing es dem Maler nach, dass er erst so spät das Handwerk erlernte. Unter seinen Handzeichnungen begegnen wir zuweilen auch Darstellungen der wildbewegten See, denen in der That das Lob wahrer Größe und Poesie gebührt, welches ähnlichen Gemälden von ihm fast durchweg mit Unrecht oder doch mit Uebertreibung ertheilt wird. Die interessanteste Sammlung von Handzeichnungen B.'s besitzt das Kupferstichkabinet zu Dresden in einigen sechzig zusammengehörigen Blättern, einfachen kleinen Kreidezeichnungen, in welchen in geistreicher Weise die flüchtigen Eindrücke der Natur mit gewandter und kräftiger Hand wiedergegeben sind. Eine beträchtliche Zahl von Zeichnungen aller Art besitzt auch das British Museum (27), darunter einige sehr hervorragende Blätter. Unter einer kleineren Zahl im Besitze der Albertina zu Wien (mit Daten von 1680 bis 1698) ist ein größeres durchgeführtes Aquarell, eine Eislandschaft, besonders ausgezeichnet (angeblich eine gemeinschaftliche Arbeit von B. und Rutgers.)

Der Künstler bezeichnet bald mit dem Monogramm L. B., bald mit dem vollen Namen (Backhuizen oder Bakhuizen) oder auch mit verschiedenen Abkürzungen desselben:

L BAKH. 1694

Ludolph Back. 1674

1683 L Bakhuizen

L Backhuys. 1673

L Bakh 1690

Der Künstler hat auch mit geübter kräftiger Nadel mehrere Bll. radirt und fein geäzt. Auch in diesen Arbeiten wusste er die Eigenthümlichkeit des Seelebens getreu zu schildern, besonders die Schiffe sind mit grosser Genauigkeit gegeben. Bartsch in seinem Peintre-Graveur beschreibt 13 Bll., darunter die geschätzte Hauptfolge von Marinen (Nr. 1—10); Weigel in seinen Nachträgen fügt 3 Bll. hinzu; zu einem der letzteren gehören noch 4 Bll. und bilden eine Folge. Diese ist mit einem aus A und B vereinten Monogramm bezeichnet, dabei steht ein kleines k. Das letztere ist nicht als ein verunglücktes sc zu lesen, denn es erscheint auf allen 5 Bll. gleich und bei zweien steht überdiess hinter demselben: fe. Demnach muss man so lange an der Echtheit der Bll. zweifeln, bis nachgewiesen ist, dass sich L. Backhuizen auch mit A. B. bezeichnete. An Blooteling ist bei der Folge auch nicht zu denken.

s. Houbraken, De groote Schouburgh etc. II.

236. — Campo Weyerman, De Levensbeschryvingen. II. 279. — Descamps, La vie des peintres flamands etc. II. 442. — Immerzeel, De Levens en Werken etc. — Ch. Kramm, De Levens en Werken etc. — A. van der Willigen, Les artistes de Harlem. — Bartsch, Peintre Gr. IV. 271.

Notizen von V. de Stuers.

W. Bode.

Bildnisse des Künstlers:

1) Ipse sc., s. unten Nr. 13.
2) Geschabt von J. Gole. Brustbild in Oval. B. 10. L. Backhuizen out 71 jaar. Aemula — sibl. s. Nr. 1—10. Auch B. selbst zugeschrieben. kl. Fol.
3) Schenck sc. Schabkunst. 8.
4) Brustb. in Oval, Umriss von G. C. K(ilian). 8.
5) Bei Houbraken, Weyerman, Dargenville und Descamps.

a) Von ihm radirt:

1—10) Folge von Marinen und Ansichten vom Y bei Amsterdam. qu. kl. Fol. (B. 1—10).

Der Folge ist beigegeben das geschabte Porträt des Künstlers (von Gole?), — ein Titelbl.: Stroom en Zee gezichten etc. 1701, — ein Elogium auf den Maler mit holländischen und ein zweites mit lateinischen Versen, beide von Janus Broekhusius.

Die lat. Verse beim Künstlerporträt: Aemula naturae etc. sind auf besonderer Platte.

I. Vor dem Namen, der Nr. und vielen Arbeiten. Sehr selten.

II. Mit denselben.

III. Die Nrn. sind wieder herausgenommen; die alten Abdrücke dieser Abdrucksgattung sind auf Amsterdamer Wappenpapier (die Rippen gehen senkrecht), die modernen auf französischem Papier (die Rippen wagrecht).

1) Allegorie auf Amsterdam, Neptun und Thetis auf dem Meere, im Hintergrund Kriegsschiffe und Arsenal. Die Unterschrift auf besonderer Platte: Zoo bouwt men hier etc. (B. 1.)
2) Seeufer mit Fischern, Gruppe von vier Figuren und einem Hund. (B. 2.)
3) Y-Ansicht, im Hintergrunde Amsterdam. (B. 3.)
4) Y-Ansicht, vorn ein Boot mit sechs Figuren. (B. 4.)
5) Y-Ansicht, im Grunde Amsterdam. (B. 5.)
6) Bewegte See mit vielen Schiffen. (B. 6.)
7) Schiffe im Hafen. (B. 7.)
8) Ansicht von Kaatwyk, mit vielen Figuren. (B. 8.)
9) Landungsplatz in Amsterdam, mit vielen Figuren. (B. 9.)
10) Seesturm mit Schiffbruch. (B. 10.)

11) Seehafen, in der Mitte erhebt sich ein Fels mit einem runden Thurme. qu. Fol. (B. 11.)

Aeusserst selten.

Die Landschaft, welche B. unter Nr. 12 beschreibt, ist von L. Brasser.

12) Stürmische See mit Schiff und Thurm. kl. qu. Fol. (W. 14.)

Sehr selten, ein Exemplar in der Albertina.

13—17) Folge von fünf Bll. Marinen mit Kriegsschiffen; bezeichnet mit nebenstehendem Monogramm. qu. kl. Fol. Weigel führt nur ein Bl. dieser Folge (Nr. 17) an, die anderen vier sind von gleicher Grösse, tragen gleiches Monogramm und sind offenbar von derselben Hand. Nagler beschreibt die 5 Bll. und ein sechstes im Monogr. Lex. I. 225, ohne dabei an Backhuyzen zu denken. (Das vierte, das später in demselben Bande Nr. 2534 citirt wird, ist das von Weigel angeführte Bl.) Das 6. Bl., das nach Nagler's Angabe kein Monogramm hat und uns nicht zu Gesicht gekommen ist, lassen wir hier weg.

13) Das Kriegsschiff segelt nach rechts, links tiefer ein zweites, rechts am Horizont nahe der Küste ein drittes. Monogramm rechts unten in der Ecke.
14) Marine mit vier Schiffen, davon zwei Kriegsschiffe im Vordergrunde, das rechts feuert eine Kanone ab. Rechts unten auf einem Stück schwimmenden Bretts das Monogramm.
15) Nach links segelndes Kriegsschiff, im Grunde daselbst drei andere Schiffe; rechts am Rande das Ufer sichtbar. Das Monogramm auf einem schwimmenden Brette links unten.
16) Kriegsschiff mit eingezogenen Segeln, rechts tiefer ein zweites mit vollen Segeln, zwischen beiden am Horizont ein drittes, rechts im Grunde ein viertes. Links am Rande Ufer. Das Zeichen rechts unten.
17) Im Vordergrund ein Kriegsschiff mit dem Amsterdamer Wappen, nach vorn segelnd, links tiefer ein zweites, rechts ein drittes und eine Segelbarke. Am Horizont noch zwei Schiffe sichtbar. Das Monogramm rechts unten auf dem Fasse.

18) Der Morgen nach dem Seesturme; ein Schiff liegt gescheitert auf dem Sande; ein Mann trägt ein Weib, ausserdem viel Staffage. qu. kl. Fol. (Weigel 15.)
19) Das Porträt des Künstlers (radirt). Brustbild, das Gesicht en face. Ohne Bezeichnung. kl. Fol. (B. 13.)

s. Heineken, Dict. II. 18. — Bartsch, P. Gr. IV. 269. — Weigel, Suppl. 197. — Nagler, Mon. Lex. I. Nr. 225. 2534.

b) Nach ihm gestochen, lithographirt und photographirt:

1) Der Hafen von Amsterdam. J. Hyrtl sc. nach Perger's Zeichnung. qu. 4. In: Haas, Bildergal. Belvedere.
2) Un Yacht hollandais au bord de la mer. Radirt von De Saulx, vollendet von Niquet. gr. 8. In Filhol's Mus. Royal. Nr. 628.
3) Naufrage aux environs de Nieuport. P. F. Tardieu sc. kl. qu. Fol.
4) Pacquetbotte hollandois; Marine mit Schiffen. Beauvarlet exc. kl. qu. Fol.
5) A Moderate Gale, Marine bei Scheveningen. P. C. Canot sc. qu. Fol. Boydell I. 22.
6) Seestück, Strand. Daudet sc. 1785. Gall. Lebrun.
7) Eine holländische Yacht. Fortier, Pauquet und Duparc sc. qu. Fol. Musée Napoleon.

8) Vue d'un Port de la Méditerrannée. P. Maleuvre sc. gr. qu. Fol.
9) Ecueil des Côtes de Norvège. Von Dems. gr. qu. Fol.
10) Gros tems sur les côtes d'Angleterre. M. Rousselet sc. qu. Fol.
11) Vue de la ville d'Amsterdam. C. Sibelius sc. qu. Fol.
12) Ansicht vom Y mit Schiffen. Bez. rechts oben Bakhuizen 1694. Zeichnungsimitation von Ploos v. Amstel. W. 125.
13) Seestück mit untergehender Sonne, ebenso, von Dems. W. 126 a.
14) Seestück mit Mondbeleuchtung; von Dems. W. 126 b.
15) Marine, rechts drei Figuren auf dem Strande. Bister. Cootwyk sc. W. 128.
16) Marine mit einem Dreimaster und einem Segelboot. Feder und Tusche. Von Dems. W. 129.
17) Marine. R. Delvaux sc. qu. 4. Cabinet Choiseul. 1771.
18) Marine (?) Aquat. C. Apostool sc. qu. Fol. in: The Beauties of the Dutch School etc. London 1793
19) Der Seesturm, lith. von J. Tempeltei. In: Preuss. Gemäldegalerie. gr. qu. Fol.
20) Der Sturm, der ein Schiff an Klippen schleudert. Das Bild in der Samml. des Domherrn Speth. Lith. von Fr. Xav. Winterhalter. qu. Fol.
21) Seestück bei Sonnenuntergang. Kreide. Zeichnungs-Imit. Franquinet lith. W. 127. (in Chabert, Gal. de Peintres.)
22) Eine Marine, rechts eine Burg; Kreide. F. Piloty del. kl. qu. Fol. (Münchner Handzeichnungswerk, 388.) W. 130.
23) Marine. Lith. von J. W. Vos. Fol. In Musée Royal de la Haye. Amst. 1833.
24) Marine. C. Tibaldi del. C. Lambertini sc. qu. Fol. In: L. Bardi, Galerie Pitti. 1842.
25) Marine. Nach demselben Bilde im Palast Pitti photogr. von der phot. Ges. zu Berlin. 1869. Fol.
26) Der Hafen von Antwerpen. Nach dem Gemälde in der Pinakothek zu München phot. von Piloty & Löhle 1869. qu. Fol.
27) Marine. Handzeichn. im Louvre. Phot. von A. Braun in Dornach.
28) Vier Handzeichnungen der Albertina in Wien: Drei Schiffe im Sturme. — Marine. — Sturm. — Rotterdam. Phot. von Dems.

W. Engelmann und Wessely.

Ludolf Backhuijzen, der jüngere, holländischer Maler, Enkel des bekannten gleichnamigen Seemalers, übte die Kunst mehr als Dilettant. Geb. zu Amsterdam 1717, bildete er sich anfangs auf Wunsch seiner Mutter, gegen die eigene Neigung, die ihn zum Kriegsdienst zog, zum Kaufmann aus, um das Geschäft seines Vaters zu übernehmen. Später entwickelte sich jedoch bei ihm Liebe und Talent zur Kunst, so dass er 1738 unter der Leitung des Porträtmalers Quinkhard Zeichnen und Malen erlernte. Seiner alten Neigung folgend, stellte er meist kriegerische Szenen dar und machte zu diesem Zwecke auch 1743 einen Feldzug in Deutschland mit. Nach dem Tode seines Bruders Gerrit übernahm er dessen Ziegelbrennerei in Rotterdam, wo er 1782 starb.

s. J. van Gool, De Nieuwe Schouburg etc. II. 366. — Van Eijnden en van der Willigen, Geschiedenis etc. II. 81. — Immerzeel, De Levens en Werken etc. — Ch. Kramm, De Levens en Werken etc.

W. Bode.

Gerard (oder Gerrit) Backhuijzen, ein Bruder des jüngeren Ludolf B., übte als Dilettant die Bildnissmalerei. Er lebte zu Rotterdam, wo er eine Ziegelei besaß.

Nach ihm gestochen:

1) Porträt von Wilhelmus Vinck, Med. Doct. zu Rotterdam. Gest. von P. Tanjé. gr. Fol.
2) Porträt von »Cornelis van Oeveren wagemaker, op de Haagsche veer, te Rotterdam.« Nach seinem Gemälde von 1747 gest. von P. Tanjé. 4.

s. Ch. Kramm, De Levens en Werken etc.

W. Bode.

Backhuijzen. Hendrik Backhuijzen van de Sande, holländischer Maler im Haag, geb. am 2. Jan. 1795. Er war Schüler von J. Heijmans, bildete sich aber wesentlich durch fleissiges Studium der Natur. Seine Landschaften, meist mit bedeutender Staffage, erregten früh die allgemeine Aufmerksamkeit. Sie wurden auf verschiedenen Ausstellungen preisgekrönt und der Künstler selbst bereits 1822 zum Mitglied der Akademie von Amsterdam und zum Vorstand der Zeichenschule im Haag ernannt. Im J. 1847 wurde er Ritter des Löwenordens. Er gilt für einen der tüchtigsten Landschaftsmaler der modernen holländischen Schule und hat auch als Lehrer eine sehr wirksame Thätigkeit entwickelt. † im Haag am 12. Dez. 1860. Seine Gemälde finden sich in den bedeutenderen öffentlichen und Privatsammlungen Holland's und Belgien's.

Von ihm radirt:

1) Landschaft mit Hütte. Bez. H. B. 1820.
2) Waldige Landschaft mit 2 Figuren.
3) Landschaft mit 3 Kühen und dem Hirt.
4) Landschaft mit Kühen.
5) Schafe auf der Weide.
6) Ein sitzender Bauer. (Schwarzkunstbl.) Sämmtlich in 8. Selten.

s. Immmerzeel, De Levens en Werken etc. — Ch. Kramm, De Levens en Werken etc.

Notizen von J. J. van de Sande Backhuijzen.
W. Bode.

Julius Jacobus van de Sande Backhuijzen wurde am 18. Juni 1835 im Haag geb. Schüler seines Vaters Hendrik, ist er in derselben Richtung wie dieser thätig gewesen. Für seine Landschaften (Aquarelle wie Oelgemälde) erhielt er auf verschiedenen Ausstellungen Preise, zuletzt 1871 die große Medaille auf der Ausstellung zu Amsterdam.

Von ihm radirt:

1) Waldinterieur.
2) Landschaft mit Bäumen.

3) Ansicht des Haag nach J. v. Goyen's Gemälde im Museum des Haag.

Notizen von J. J. van de Sande Bakhuijzen.
W. Bode.

Gerardina Jacoba van de Sande Backhuijzen, Tochter und Schülerin von Hendrik Backhuijzen, geb. im Haag am 27. Juli 1826. Sie hat sich bekannt gemacht durch Blumen- und Fruchtstücke (in Oel und Aquarell) und erhielt auf den Ausstellungen zu Amsterdam 1860 und im Haag 1863 die Medaille. Von öffentlichen Sammlungen besitzen die Museen zu Harlem und zu Rotterdam je ein Gemälde von ihrer Hand.

Notizen von J. J. van de Sande Backhuijzen.
W. Bode.

Alexander H. Backhuijzen, um 1830 im Haag geb., ist ein Schüler seines Oheims Hendrik B. und war, wie dieser, als Landschafts- und Thiermaler thätig. Jetzt hat er die Malerei aufgegeben und lebt zurückgezogen in Middelburg.

Von ihm radirt:

Eine Landschaft. A. H. Bakhuijzen f. 1856.

V. de Stuers.

Bacler d'Albe. Louis Albert Guillain, Baron de Bacler d'Albe, französischer Maler, Brigadegeneral unter Napaleon I., geb. 1761 zu St. Pol (Pas de Calais), † 1824 zu Sèvres. Er war vorzugsweise Landschaftsmaler und gehörte als solcher zu den Vertretern jener akademisch-klassischen Richtung der David'schen Epoche, an deren Spitze Valenciennes stand. Aus dem italienischen Feldzuge von 1797, den er als Artillerie-Lieutenant mitmachte, malte er die Schlacht bei Lodi, den Uebergang über den Po und die Schlachten von Arcole und Rivoli; die beiden letzteren Bilder und Das Bivouac der französischen Armee am Abend der Schlacht bei Austerlitz befinden sich in der Galerie von Versailles. Als Zeichner, Stecher und Lithograph entwickelte er eine sehr vielseitige Thätigkeit; im Landkartenstich, über den er treffliche Memoiren veröffentlichte, hat er sich besonders durch eine Karte von Italien [54 Bll. Paris. An XI. (1802)] ausgezeichnet.

1) Bildniss des Künstlers. Brustb. in Oval. F. de Guay lith. 4.
2) —— Dass. Cless d. Westermayr sc. 4.

s. Bellier, Dict. — Mémorial universel des sciences et des arts. IV. 47. Lief. — J. Meyer, Gesch. der modernen franz. Malerei. p. 729.

***

a) Von ihm radirt und lithographirt:

1) Ménales pittoresques et historiques des paysagistes (des gravures d'après les meilleurs ouvrages des peintres paysagistes de toutes les écoles). Paris 1803. 4.
2) 102 Bll. Souvenirs pittoresques, ou vues lithographiées de la Suisse. du Valais etc. Paris, Engelmann. 1818. qu. Fol.
3) 102 Bll. Souvenirs pittoresques. La Campagne d'Espagne. Lithogr. Paris, Engelmann. 1824. Fol.
4) Promenades pittoresques dans Paris et ses environs. 48 lithographies. Paris, Rich. Walh. Fol.
5) 48 Bll. Description des Tableaux du Haut-Faucigny. Kolorirte Radirungen. qu. Fol.
6) Vue du Rhin à Lauffenbourg. Nach G. F. Gmelin. gr. qu. Fol. Lith.?
7) J. Balma, Montblancführer Pacard's, des ersten Montblancbesteigers. Radirung. Fol.
8) Bll. in: Caprices des peintres de Sèvres, publ. par Constans. Paris 1822. Roy. 4.
9) 12 Bll. Szenen aus der Geschichte, Sage und Mythologie, in Landschaften. Lith. 4. und qu. 4.

b) Nach ihm gestochen:

1) Bonaparte, I. Konsul. Büste in Oval. Mercoli sc. gr. Fol.
2) Mich. Gabr. Pacard, Med. Dr. Christ. von Mechel sc. Fol.
3) —— Dass. B. A. Dunker sc. Fol.
4) Bataille de Lodi. Mercoli sc. gr. qu. Fol.
5) Vue de la Cascade de St. Saphorin sur le lac de Génève. B. R. Comte sc. gr. qu. Fol.
6) —— Dass. Benj. Rudolph (le) Comte sc. gr. qu. Fol.
7) —— Dass. F. Frisch sc. gr. qu. Fol.
8) Environs d'Alsassio. G. Engelmann lith. qu. Fol.

W. Engelmann.

Bacon. Sir Nathaniel Bacon, Bruder des englischen Philosophen Francis Bacon (Anfang des 17. Jahrh.), übte die Malerei als Liebhaber; mehrere seiner Bilder sollen sich zu Gorhambury, dem Landsitz der Familie, befinden. Sein Grabmal, daran das Brustbild mit den Attributen von Pinsel und Palette, ist in der Kirche zu Culford.

Das Selbstbildniss Bacon's, Halbfig. Gest. von T. Chambars. (In: Walpole, Anect. of painting in England.)

s. Fiorillo, Gesch. d. z. K. V. 259. — Bryan-Stanley, Dict.

***

Bacon. John Bacon, englischer Bildhauer, geb. 1740 zu Southwark, † 1799 oder 1800 zu London, machte sich, nachdem er anfänglich Porzellanmaler gewesen, zuerst durch eine Statue des Mars bekannt. Später führte er eine Anzahl von Denkmälern aus, unter welchen die des Lord Halifax und der Misses Draper (der Elisa des Dichters Sterne), und besonders das Monument William Pitt's in der Westminsterabtei ausgezeichnet werden. (Das letztere besprochen in Meusel's Mus. IX. 250—253 und in Murr's Kunstjournal XIII. 133.) B. gehörte zu den Methodisten, schrieb Fabeln und moralische Betrachtungen und einige Aufsätze über Kunst. Seine Biographie verfasste der Geistliche Richard Cecil.

s. Füssli, Lex. II. — Fiorillo, Gesch. der z. K. V. 848. — Kunstblatt. 1823. p. 360. — Art-Journal. 1850, Augustheft.

***

Bildnisse des Künstlers:

1) Brustb. G. Dance del. 1773. W. Daniell sc. Kreidestich. 4.
2) Brustb. J. Russell px. T. Blood sc. Punkt. Publ. 1815. 8.
3) Nach demselben. W. C. Edwards sc. 8.
4) Brustb. in Medaillon. Ohne Stechernamen. Publ. 1790. 8.
5) Brustb. In: A. Cunningham, The Lives of british painters. London 1830. Fol.

Nach ihm gestochen:

1) Das Monument W. Pitt's, Earl of Chatham. V. Green sc. Schwarzk. Roy. Fol.
2) Sam. Johnson. J. Bacon del. J. Basire sc. 8.
3) Lord Wellington. Büste. J. van den Berghe sc. à Paris chez Basset. Fol.

W. Engelmann.

Bacon. Frederic Bacon, englischer Kupferstecher, geb. 1803 zu London, ein Schüler von E. Finden, für dessen Royal Gallery er mehrere Bll. gestochen hat. Seine Arbeiten sind in eleganter Manier vorwiegend auf einen bestechenden Effekt berechnet.

Von ihm gestochen:

1) St. John and the lamb. St. Johannes mit dem Lamm. E. Murillo px. gr. Fol.
   I. Nur mit gerissenem Künstlernamen.
   II. Mit angelegter Schrift.
2) The Penitent, hl. Magdalena, Halbfig. Nach W. Etty. Vernon Gallery. Fol.
3) Prince Charles Edward and the Highlanders, entering Edinburgh after the battle of Prestonpans. 22 Sept. 1745. Th. Duncan px. gr. qu. Fol.
   I. Mit offener Schrift.
4) Will. Caxton examining the First Proof Sheet from his Printing Press in Westminster Abbey. 1474. E. H. Wehnert px. Schwarzk. gr. qu. Fol.
5) Anne Page and Slender, Szene aus: Merry Wives of Windsor. Nach Aug. Wall Callcott. qu. Fol.
6) Wellington reading Despatches. Nach Barker.
   I. Epreuve d'artiste.
   II. Vor der Schrift.
7) Jupiter und Antiope. Nach Tizian. gr. qu. Fol. (Cab. Crozat.)
8) The Smuggler's Intrusion. Nach Dav. Wilkie. Fol. (Finden's Gallery.)
9) Burial of Harold. Nach F. R. Pickersgill. qu. Fol. Lond. Kunstver. Bl.
10) Escape of the Carrara Family. Nach Ch. Lock Eastlake. Fol.
11) The lonely hearth. Nach Rankley. gr. qu. Fol. 1859.
   I. Épreuve d'artiste.
   II. Mit offener Schrift.
12) Deer Stalking incident near Barmoral. Hirschjagd im schottischen Hochlande. Nach Rich. Ansdell. Roy. qu. Fol.
13) I'm a thinking. Jetzt weiss ich's. Junges Mädchen mit dem Buche. Nach Topham. gr. Fol. Schwarzkunst.
14) The Yacht »Fairy«. Nach Pickersgill. Rund. London bei Mc. Lean.
   I. Épr. d'artiste.
   II. Vor der Schrift.
15) The Scripture Reader. Nach Dukes. Fol. Lond. Lloyd Bros.
   I. Épreuve d'artiste.
16) Albert, Prinz-Gemal der Königin Victoria von England. Nach C. W. Ross. Halbfig. kl. Fol.
   I. Mit angelegter Schrift.
17) Victoria, Königin von England. Nach Dems. Ebenso.
18) Die Herzogin von Kent, derselben Mutter. Nach Dems. Ebenso.
19) Thomas Bewick, nach Ramsay. Lond. Turner und Colnaghi. qu. Fol.
   I. Épr. d'artiste.
   II. Vor der Schrift.
20) König Karl I., Henrietta Maria, dessen Gemalin und ein Prinz. Nach Dan. Mytens. kl. Fol.
21) Lord Collingwood, nach Londsdale. Fol. Lond. Turner & Colnaghi.
   I. Épr. d'artiste.
   II. Vor der Schrift.
22) James Henry Monk, Bishop of Gloucester and Bristol, in his robes. Gusch px. Mezzot. Fol.
23) The three Maries. Nach Ann. Carracci. qu. Roy. Fol. Stich von W. Sharp, welchen Bacon vollendete.
   I. Épr. d'artiste.
   II. Vor der Schrift.
24) The Shot. Hirschjagd. R. Ansdell p. gr. qu. Fol.
25) The parting. Abschied am Ufer. P. F. Poole p. qu. Fol. In: The Art Journal 1866.
26) Dash, Hector, Nero and a lory. Edwin Landseer pinx. Fr. Bacon sc. Schwarzkunstbl. gr. Fol.
   I. Vor dem Titel, mit eingerissenem Künstlernamen.
   II. Mit obiger Schrift. (*Gruner.*)
27) Stahlstiche in: Europäische Galerie. Braunschw. 1844. kl. Fol.

W. Engelmann u. Wessely.

Bacon. Henry Bacon, amerikanischer Genremaler, geb. 8. Okt. 1839 zu Haverhill, im Staate Massachusetts. Den ersten künstlerischen Unterricht erhielt er in Boston in der Zeichenschule des Lowell-Instituts, und im Atelier des Malers M. T. J. Johnston. Beim Ausbruche des Krieges gegen die Sklavenstaaten, 1861, trat er als Freiwilliger in die Unionsarmee ein, kehrte jedoch nach 18 Monaten, in der zweiten Bull-Run Schlacht verwundet, nach Boston zurück. Sein Militärleben ward Veranlassung zu mancherlei Skizzen, deren er mehrere in den illustrirten Zeitungen veröffentlichte. 1863 ging er nach Europa, besuchte die Akademie in Paris und studirte dann längere Zeit unter Cabanel, und in Ecouen unter Edouard Frère. Nachdem er sich später ein Jahr in Dresden aufgehalten, liess er sich ganz in Paris nieder, und besuchte seine Heimat nur noch einmal im Jahre 1871.

Bacon's Bilder stellen meist Szenen des Volks- und Kinderlebens dar, z. B. Wilddiebe im Schnee; Wie man den Wirth bezahlt, ein großes Bild von trefflicher Komposition und lebendiger Charakterisirung der Figuren, aber

etwas kalt und unharmonisch in der Farbe; Die beiden Freunde, Hund und Kind; Der Waschtag der Puppe; Die Lektion; Die verlorene Börse, eine Szene vom Dresdener Jahrmarkt; Die erste Verschwendung, ein junges bäuerliches Ehepaar, im Begriff eine schöne Wiege zu kaufen, nächst dem oben erwähnten großen Bilde, das beste vom Künstler nach Amerika gesandte Werk; Der Schreibmeister, ein junger Mann, welcher einer Anzahl erwachsener Mädchen Unterricht ertheilt u. a. m. Seine früheren Bilder wiesen entschieden auf den Einfluss von Frère hin, während einige seiner neueren das Studium von Knaus bezeugen. Bei seinem letzten Aufenthalt in Boston machte er Studien zu einem großen historischen Genrebilde, »The boys' rebellion«, Episode aus der vorrevolutionären Geschichte der Stadt Boston, und begab sich damit zum ersten Mal auf das Gebiet amerikanischer Darstellungen.

Nach ihm chromolithographirt:

The Doctor. Chromolith. von G. H. Collier (L. Prang & Co. Boston.)

Das Biographische nach Aufzeichnungen der Mutter des Künstlers.

S. R. Koehler.

Bacquoy. Die Bacquoy, s. **Baquoy.**

Baczynski. Joseph Baczynski, Maler aus Volhinien, † 1838 in Dawidówka im Zytomirskischen, Marschall und Präsident von Volhinien und Kurator der Volhinischen Schulen. Er malte vorzüglich Karrikaturen. Von seinen größeren Werken sind bekannt: Eine Szene vom J. 1791; Eine Szene aus der Zeit Kósciuszko's, auf dem Krakauer Ringplatze; »Celebra archiveja« in dem Kiówskischen Kloster Pieczarska Lawra.

Nach Kraszewski's Notizen.

Bartynowski.

Bada. Josef Bada, spanischer Architekt des 18. Jahrh. Er war Oberbaumeister an der Kathedrale zu Granada und wurde 1719 nach Malaga berufen, um den seit 1623 betriebenen Bau der dortigen Kathedrale weiter zu führen. Da der ursprüngliche Plan, der dem Diego de Siloe zugeschrieben wird, verloren war, so vollendete er den Chor nach seiner eigenen Idee. Für die Fassade liess das Kapitel von andern Baumeistern Entwürfe machen. Die Zeichnung eines gewissen Ayala wurde verworfen, dagegen die des Vicente Acaro (s. diesen) am 15. April 1724 angenommen. B. baute nach diesem Plane bis an seinen Tod 1756, worauf Antonio Ramos das Werk zu Ende führte.

s. Llaguno, Not. I. 201 und IV. 99.

Fr. W. Unger.

Badajoz. Juan de Badajoz, aus Badajoz gebürtig, war einer der ausgezeichnetsten spanischen Baumeister des 16. Jahrh. und einer der entschiedensten Anhänger der Renaissance. Dem Bau der Kathedrale von Leon stand er 1512 als Obermeister vor, und wahrscheinlich ist das dritte Geschoss der Hauptfassade mit der zierlich durchbrochenen Rose, ein schönes elegantes und reiches Stück plateresker Architektur, sein Werk. Doch zeigt die Ausführung der Kathedrale selbst, dass er auch den gothischen Stil vollkommen beherrschte. Wie groß schon damals sein Ansehn war, zeigt seine Berufung nach Salamanca 1512 und 1522 und nach Sevilla 1513 zur Begutachtung der Pläne und Arbeiten für die dortigen Kathedralen. Zeugnisse seiner Kunst sind ausserdem in Leon die Fassade des prachtvollen Klosters S. Marcos und die Hauptkapelle der Stiftskirche S. Isidoro. Die erstere wurde von 1537—1543 bis über die Hälfte ausgeführt, und Rafael's Loggien scheinen dabei theilweise zum Vorbilde gedient zu haben. Die Ausführung der jetzt sehr verstümmelten Skulpturen leitete der Bildhauer Guillermo Doncel, unter dem Orozco und andere untergeordnete Meister arbeiteten. Das noch Fehlende wurde 1715 bis 1719 durch Martin de Suinoga ergänzt, der sich möglichst dem ältern Bau anzuschliessen suchte, während die von ihm benutzten Bildhauer weit hinter den frühern zurückblieben. Auch der Bau des Kreuzganges an dem Benediktinerkloster S. Zoil zu Carrion de los Condes (Königreich Leon) wurde nach B.'s Zeichnung ausgeführt (laut Inschrift am 7. März 1537 begonnen und am 27. März 1604 vollendet). B. selbst leitete die Aufführung der östlichen Wand; dann übernahm sein bester Schüler und bisheriger Werkmeister, Pedro de Castrillo aus Carrion, die Leitung des Baues, der jedoch später wegen Geldmangels ins Stocken gerieth und erst 1574 wieder aufgenommen wurde; den unteren Theil (Claustro bajo) vollendete 1577 Juan de Celaya, den obern Theil (Claustro alto) bauten Pedro de Torres und Juan de Bobadilla aus Palencia, zu denen sich später auch Pedro Cicero gesellte. Ueber die ausgesucht schöne und reiche plateres ke Skulptur an diesem Bau s. den Art.: Miguel de Espinosa. — B. hat endlich noch 1545 laut Inschrift im Kloster Exlonga unweit Leon den Bau des Kreuzganges begonnen, der erst im J. 1719 zur Vollendung gelangte.

s. Cean Bermudez, II. 43. — Llaguno, Noticias. I. — Caveda, p. 172. 185. 243. 244. — Ziegler, Reise durch Spanien. II. 145.

Fr. W. Unger.

Badalocchio. Sisto Badalocchio, italienischer Maler und Kupferätzer, bei Malvasia Sisto Rosa genannt, geb. 1581 in Parma, † 1647 in Bologna. Nach Campori (Gli Artisti negli Stati Estensi) lebten Vorfahren des Künstlers in Modena. Er war ein Schüler Annibale Carracci's, der ihn vielfach auszeichnete und ihn von Bologna mit sich nach Rom nahm, wo er ihn bei den Malereien im Palast Farnese beschäftigte. B. war ein tüchtiger Zeichner, aber ohne besondere Erfindungsgabe und in der malerischen Ausführ-

ung ziemlich flüchtig. In Bologna hatte er seinen speziellen Landsmann G. Lanfranco zum Mitschüler, an dessen Manier er sich später so nahe anschloss, dass ihre Arbeiten oft derselben Hand anzugehören scheinen. In Rom zeichnete er mit ihm in den Loggien des Vatikan's nach den Rafael'schen Deckenbildern und gab die Kopien 1607 mit ihm gemeinschaftlich in Radirung heraus (s. u.) Während desselben Aufenthalts in Rom malte er im Palast Verospi nach Fr. Albani's Kartons vier mythologische Darstellungen in Fresko (s. u.). — Als Carracci 1609 in Rom gestorben war, kehrte B. zunächst nach Bologna zurück. Im J. 1613 finden wir ihn in Gualtieri, wo er im Palast der Bentivogli die Thaten des Herkules und die allegorische Figur der Fama in Fresko malte; nach einem von Campori (Lettere artistiche) mitgetheilten Briefe ging er noch in demselben Jahre, ohne seine Aufgabe ganz beendigt zu haben, nach Reggio. Unter den zahlreichen Werken, die er hier ausführte, wird ein Kuppelgemälde in S. Giovanni (Christus, von Engeln auf Wolken umgeben) von Bellori u. Lanzi irrthümlich als Kopie nach Correggio bezeichnet. In Parma war er besonders für die Familie der Este beschäftigt; die Sammlung Coccapani daselbst hatte 1640 neun Bilder von seiner Hand. Grossen Ruf besass ein hl. Franziskus, der, ursprünglich in der Kapuzinerkirche in Parma, zur Zeit der ersten französischen Revolution nach Paris kam, 1815 aber zurückgegeben wurde und sich jetzt in der Academia delle belle Arti in Parma befindet, nach *Mündler's* Urtheil »ein Bild von angenehmer, selbst kräftiger Färbung, aber von sehr oberflächlicher Behandlung«. Bemerkenswerth ist, dass derselbe Kunstkenner unter den Namen, die für den Urheber von Leonardo da Vinci's angeblichem Selbstporträt in Florenz in Frage kommen können, auch den Badalocchio's anführt.

Bekannter und verbreiteter, als die Gemälde des Künstlers, sind die Radirungen desselben, theils nach eigner Erfindung, theils nach anderen Meistern; sie sind in der Zeichnung nicht so elegant und rein, als die Guido Reni's, flüchtig und skizzenhaft, aber mit einer leichten und geistreichen Nadel ausgeführt. Man findet darauf folgende Bezeichnungen: Sisto B. — Sisto B. F. — Sisto B. Fe. — SI. Ba. — Sisto BA. — Sisto Ba. F. — Sisto Ba°. — Sisto Bad. F. — Sisto Bad°. F. — Sisto Ba^io^. Parma. — Sisto Badalo. F. —

a) Von ihm radirt:

1—23) 23 Bll. für die gemeinschaftlich von S. Badalocchio und G. Lanfranco radirte »Bibel Rafael's«, nach den Gemälden in den Loggien des Vatikan, im Ganzen 51 Bll. mit folgendem Titel: Historia del Testamento Vecchio Dipinta In Roma Nel Vaticano Da Raffaelle Di Urbino ... In Roma appresso à Giovanni Orlandi .... 1607. kl. qu. Fol. — Dieses Werk erlebte in einem Jahre drei Auflagen; die erste hat auf dem Titel nur die einfache Dedikation: Al Sig. Annibale Carracci; die zweite hat, ausser dem Titelblatt, noch drei Seiten mit ausführlicher Zueignung an denselben Maler vom 1. Januar 1607; bei der dritten ist diese Dedikation vom August 1607 datirt. Später gelangten die Platten nach Amsterdam, wo sie 1614 von Michael Colyn und 1638 von J. C. Visscher verlegt wurden. — Die 23 von B. radirten Bll. enthalten folgende Darstellungen:

1) Titelbild. Zwei sitzende Kinder neben einer Kartusche mit dem Wappen des Ann. Carracci. (1.) B. 1.
2) Gott trennt das Licht von der Finsterniss. (5.) B. 2.
3) Erschaffung des Himmels und der Erde. (6.) B. 3.
4) Die Sündfluth. (14.) B. 4.
5) Ausgang aus der Arche. (15.) B. 5.
6) Melchisedech und Abraham. (17.) B. 6.
7) Abimelech sieht Isaak mit der Rebekka kosen. (21.) B. 7.
8) Isaak bewilligt dem Esau einen zweites Segen. (23.) B. 8.
9) Jakob und Rahel am Brunnen. (25.) B. 9.
10) Jakob beklagt sich bei Laban, dass er ihm Lea an Rahel's Statt gegeben. (26.) B. 10.
11) Joseph wird von seinen Brüdern verkauft. (29.) B. 11.
12) Joseph legt dem Pharao dessen Träume aus. (31.) B. 12.
13) Die Findung des Moses. (32.) B. 14.
14) Der Durchgang durch's rothe Meer. (34.) B. 13.
15) Moses schlägt Wasser aus dem Felsen. (36.) B. 16.
16) Moses zeigt dem Volke die Gesetztafeln. (39.) B. 15.
17) Die Israeliten gehen durch den Jordan. (40.) B. 17.
18) David's Sieg über den Riesen Goliath. (44.) B. 18.
19) David sieht Bathseba im Bade. (45.) B. 19.
20) Salomon zum König gesalbt. (47.) B. 20.
21) Salomon baut den Tempel zu Jerusalem. (49.) B. 21.
22) Die Königin von Saba besucht Salomon. (50.) B. 22.
23) Das Abendmal. (54.) B. 23.

Jedes dieser Bll. ist mit der hier eingeklammerten Nummer der Reihenfolge bezeichnet, und die meisten davon führen auch des Künstlers Namen und Vornamen, von welchen der letztere durchweg ganz ausgeschrieben und der erstere entweder abgekürzt oder bloß mit dem Anfangsbuchstaben angedeutet ist. — Alle Bll. Badalocchio's, ebenso wie die andern von G. Lanfranco, sind in sehr skizzirender, aber zugleich sehr geistreicher Weise behandelt, natürlich im Geschmack und nach der Anschauungsweise jener Zeit, in der man Alles durch das Bolognesische Schulprisma sah. Den Stil und geistigen Charakter des Originals, die Feinheit der Empfindung, den zarten Seelenausdruck in den Köpfen hat die frei und hastig spielende Nadel nicht wiedergegeben.

24) Die hl. Jungfrau, mit Nähen beschäftigt; sie sitzt zwischen vier Engeln, von welchen der links sitzende die Hände faltet. Nach Ann. Carracci. H. 251 mill., Br. 196 mill. — Die Platte blieb unvollendet, der Kopf der Maria ist beinahe

nur im Umriss gegeben. Es unterliegt keinem Zweifel, dass sie von B. nach Ann. Carracci radirt ist. Ich sah einen Abdruck, wo die Namen dieser beiden Meister von alter gleichzeitiger Hand italienisch dabei geschrieben standen. Sehr seltenes Blatt.

25) Heilige Familie. Maria hat auf dem Schooße das Kind, das sich an den Hals seiner Mutter klammert; im Hintergrunde links der hl. Joseph, und rechts der kleine Johannes. Halbfiguren. Nach B. Schidone. 4. B. 25. — Dieses Bl. ist eines der vorzüglichsten des Meisters, und ebenso kunstvoll radirt als gezeichnet in der Manier des Ann. Carracci.

I. In der Ecke, oben rechts: B · Schidono · IN — Sisto · Bad. Inci.

II. Unter dieser Inschrift, die Adresse: Gio. Iacomo Rossi formis Romae alla Pace.

26) Malereien am Kuppelgewölbe des Domes zu Parma. Nach Correggio. Folge von 6 Bll. Fol.

a) Ein stehender Prophet, Profil rechts, und zwei Engel. Bez. B. 27.

I. Wie beschrieben.

II. Mit der Adresse von Jac. Rossi.

b) Zwei stehende Propheten und drei Engel, von welchen einer einen Baumzweig an dem Feuer eines Leuchters verbrennt. Bez. B. 28.

c) Ein Prophet, 3/4 rechts, und zwei Engel bei einem Globus. Bez. B. 29.

I. Wie beschrieben.

II. Unten links: Ant. a Corig inu.

d) Anderer Prophet, 3/4 rechts, der seine linke Hand als Schirm gegen den himmlischen Lichtglanz vor Augen hält, und drei Engel. Unbez. B. 30.

e) Anderer Prophet, Profil rechts, und zwei Engel, von welchen der zur Linken auf einem Globus sitzt. Unbez. B. 31.

I. Wie beschrieben.

II. Mit der Adresse von Jac. Rossi.

f) Der hl. Thomas von Aquino auf Wolken, von vier Engeln gen Himmel getragen. Unbez. B. 32.

I. Vor der Adresse: Gio. Jacomo Rossi formis Romae alla Pace all insegna di Parigi.

27) Die hl. Katharina von Siena empfängt den Brautring, den ihr das auf dem Schooße seiner Mutter sitzende Christuskind an den Finger steckt; links der hl. Joseph. Halbfiguren. Bez. 40. B. 26.

I. Vor der Bez. 40. Auf dem weissen breiten Unterrand liest man: Sisto Ba^lo Parma. *(Gruner.)*

28) Laokoon. Nach der berühmten Antike zu Rom. Unten links: Sisto Ba. F., und rechts: Andreas Vaccarius formis. Romae. 1606. Fol. B. 33. — Von allen Radirungen des Meisters ist diese die schätzbarste; sie ist ungemein gut gezeichnet.

29) Die hl. Familie. Das Christkind, auf einem aus alten Skulpturen improvisirten Ruhebett liegend, reicht dem hl. Joseph eine Rose. Maria beugt sich über das Kind; Joseph steht links. Auf dem Rand des Gemäuers liest man: S. B. — 16. Fehlt bei Bartsch. *(Gruner.)*

30) »S. Bernardo Vescovo di Parma«, Kniestück, sitzend, von vorn gesehen; in der Linken hält er den Bischofstab, mit der Rechten ein Buch auf seinem Kniee; neben ihm steht ein Engel mit dem Bischofshut. Als Unterschrift der Name des Heiligen, wie oben; unten in der rechten Ecke: S. B. F. Geistreich radirtes Bl. 12. *(Gruner.)*

31) Amor, auf einem Faun sitzend, verrichtet seine Nothdurft auf ein am Boden liegendes Herz. Unten links: S. BA^o 12. *(Gruner.)*

b) Ihm zugeschrieben:

1) Anbetung der Könige. kl. Fol. — Auf diesem Bl. ist Annibale Carracci irrthümlich als Maler und Radirer genannt. Die Komposition stammt von Lodovico Carracci (das Gemälde befand sich ehemals in der Kirche S. Bartolommeo di Reno zu Bologna), und die kunst- und geschmackvoll behandelte Radirung gehört einem Schüler des Carracci an, vermutlich dem Sisto Badalocchio oder dem Francesco Brizio.

2) Maria hat auf ihrem Schooße das Jesuskind, welchem der kleine Johannes die Füsse küsst; dabei der hl. Joseph, auf einen Stock gestützt. 4. — Obwol dieses Bl. viel von Badalocchio's Manier an sich hat, so ist doch nicht gewiss, dass es von ihm herrührt; er radirte nicht so sauber und sorgsam.

3) Die Taufe Christi. 4. B. 24. — Dieses Bl. ist ganz in Badalocchio's Manier geätzt, und wird ihm aus diesem Grunde zugeschrieben. Wenn aber die Aufschrift, wie es scheint, zu lesen ist: I L. IN., so wäre das Bl. von G. Lanfranco.

4) Die vier Evangelisten. Nach Rafael. 8. — So heisst bei Brulliot, (II. n°. 2467) und bei Nagler (Monogr. IV. n°. 3969) eine Gruppe von vier Figuren, darunter eine heilige Frau (wenigstens hat die Figur mit turbanartigem Kopfputz und Nimbus dieses Ansehn), im Gespräch mit zwei andern Heiligen und einem jungen Mann ohne Heiligenschein. Brulliot und Nagler zitiren dieses Bl. aus dem Katalog der Kupferstichsammlung des Herrn Held, die 1826 durch Artaria in Wien versteigert wurde. Die auf dem Bl. unten links befindliche Inschrift: S. B. INCID., wurde auf S. Badalocchio gedeutet. Aber der Verfasser des erwähnten Auktionkatalogs sah von dem Bl. ein beschnittenes Exemplar; die vollständigen Abdrücke sind unten, links gezeichnet: R. S. B. INCID. d. h. Rafael Schiaminossius Burgensis oder Burgopolitanus incidebat, und unter den Werken dieses Meisters findet sich das Bl. auch bei Bartsch, XVIII. p. 233, n°. 94.

5) Amor bändigt den Gott Pan. Nach einem Freskogemälde des Agostino Carracci im Palast Magnani zu Bologna. 4. B. 34. — Der Radirer dieses sehr kunstvoll geätzten und gezeichneten Blattes ist nicht auf demselben genannt. Bartsch versichert, dass es Badalocchio angehört. Man hat eine andere Radirung nach demselben Original, von Flaminio Torre; sie ist sehr geistreich behandelt, aber nicht so korrekt gezeichnet, wie jene.

c) Nach ihm gestochen:

1) Der hl. Franziskus von Assisi empfängt die Wundmale. Im Umriss radirt bei Landon, XII. Pl. 36. 8. —

2) Venus sitzt in der Schmiede Vulkan's und füllt Amor's Köcher mit Pfeilen. kl. qu. Fol. — Dieses Bl. wurde 1643 von Bernardino Curti gestochen, der Annibale Carracci's Namen darauf gesetzt hat, obschon das Original von Badalocchio gemalt ist.

3) Vier mythologische Darstellungen, nach Fr. Albani's Kartons von S. Badalocchio in Fresko gemalt im Palast Verospi zu Rom, und von G. G. Frezza gestochen.
   a) Polyphem sitzt auf einem Felsen am Meeresstrande und bläst die Hirtenflöte; dabei Galathea mit ihren Nymphen. qu. Fol.
   b) Polyphem schleudert ein Felsenstück nach Acis und Galathea. Seitenstück zum vorhergehenden.
   c) Merkur bringt dem Paris den Zankapfel. Fol.
   d) Das Urtheil des Paris. qu. Fol. vier Bll. für: Picturae Francisci Albani in Aede Verospi. 16 Pl. Rom, 1704. Fol. Jedes der oben genannten Bll. ist bezeichnet: Franc. Alb. in. — Sixtus Badalocclus Pinxit. — Jo. Hieronymus Frezza inc. Romae 1704.

s. Zani, Encicl. — Campori, Gli artisti negli Stati Estensi. p. 22. — Campori, Lettere artistiche. p. 83. — Campori, Raccolta dei cataloghi, an vielen Stellen. — Bottari, Lettere IV. 162, V. 54. — Pungileoni, Memorie istoriche di Correggio. II. 187. — Malvasia, Fels. pittrice, III. 517. — Lanzi, Pitt. It. III. 121. — Rosini, St. della pitt. VI. 46. — Notice des dessins placés dans les galeries du musée de Louvre. Paris 1811. p. 6. — Huber und Rost, Handb. III. 286. — Le Blanc, Manuel I. 116. — Burckhardt, Cicerone. p. 871. d.

Im biographischen Theil Notizen von Jansen.
E. Kolloff.

Badarocco. Giuseppe Badarocco, genannt »il Sordo«, Maler aus Genua, geb. 1588, † 1657. Nachdem er bis zu seinem 18. Jahre wissenschaftliche Studien betrieben, widmete er sich der Malerei und war zuerst Strozzi's, dann Andrea Ansaldo's Schüler. Später ging er nach Florenz, wo er namentlich Andrea del Sarto studirte und nachzuahmen strebte. Fast vierzig Jahre alt, kehrte er nach Genua zurück. Hier sah Lanzi bei einem Signor di Novi ein Bild, Achill in Skyros, das den Namen B.'s mit der Jahreszahl 1654 trug, aber nicht in der Weise des Andrea del Sarto, sondern in der naturalistischen Art der Genueser Maler jener Zeit behandelt war. — Ein anderes Gemälde B.'s, S. Filippo Neri, der den Gekreuzigten anbetet, befindet sich in der Sakristei von S. Nicolò zu Voltri. B. starb an der Pest und hinterliess vier Söhne, von denen zwei Maler wurden.

Nach ihm gestochen:

Die Caritas. Gest. von G. Tasniere. Fol.

s. Zani, Enciclop. — Soprani, Pittori Genovesi I. 212. — Rosini, Storia della Pittura VI. 255. — Lanzi, Pitt. Ital. V. 277.

Jansen.

Giovanni Raffaello Badarocco, Sohn des Giuseppe, Maler aus Genua, geb. 1648, † 1726. In Rom war er zuerst Schüler Maratti's, folgte aber nachher der herrschenden Manier Pietro's da Cortona. Nach achtjährigem Aufenthalte in Rom besuchte er noch Neapel und Venedig und kehrte dann nach Genua zurück. Von seinen Bildern, in denen er ein sehr dauerhaftes Ultramarin mit großer Vorliebe verwendete, war die Mehrzahl für genuesische Kirchen bestimmt. Zwei der größten (nach Ratti und Rosini die besten des Malers) besitzt die Certosa von Polcevera.

s. Soprani, Pitt. Genovesi p. 206. — Ratti, Genova. II. 69. — Rosini, St. della pitt. VII. 155. — Lanzi, Pitt. It. V. 286.

Jansen.

Badekker. Badekker. Nach einem holländischen Maler dieses Namens, der im 18. Jahrh lebte, finden wir angeführt:

Pieter Rabus, gest. von Jac. Houbraken. Fol.

W. Engelmann.

Badely. C. J. Badely, englischer Bildnissmaler des 19. Jahrh.

Nach ihm gestochen:

Lady Alicia Conroy, Tochter des L. P. Earl of Rosse; geb. 1816. Gest. von Finden. 4.

W. Engelmann.

Badenier. Alexandre Louis Badenier, französischer Architekt und Lithograph, geb 1793 zu Paris, Schüler von Vignon und Huvé. Seine lithographirten Pläne zur Vereinigung des Louvre und der Tuilerien waren in den Salons von 1844—1846 ausgestellt.

s. Bellier, Dict.

* *

Badens. Frans Badens, geb. 1571 zu Antwerpen, † wahrscheinlich zu Amsterdam, in welchem Jahre, ist unbekannt. Er war der Schüler seines Vaters, eines sehr mittelmässigen Künstlers, der 1576 mit seiner Familie nach Amsterdam übergesiedelt war. Von der italienischen Reise, die B. gemeinschaftlich mit dem Kupferstecher J. Matham unternahm, kehrte er nach Amsterdam zurück, wo er, wie Van Mander berichtet, großen Erfolg hatte und den Beinamen »der italienische Maler« erhielt. Seine Werke sind jetzt gänzlich verschollen. Van Mander erwähnt von ihm Eine Bathseba im Bad, Historienbilder, Genrestücke, Maskerades und rühmt besonders seine Porträts.

Bildniss des Künstlers, Halbfigur, malend. Mit der Unterschrift: addit picturae — pingis at Italiae. H. Hondius sc. In dessen Porträtsammlung. 4.

Anderes Bildniss, gest. von l'Admiral; in C. van Mander, Het leven etc. Amsterdam 1764. 8.

Nach ihm gestochen:

1) Der hl. Hieronymus, Halbfig. in $^1/_2$ Lebensgröße, in Betrachtung des links vor ihm aufgerichteten Kreuzbildes; in seiner Rechten hält er einen Stein, die Linke auf offnem Buche. Unterschrift: St. Hieronymus Dalmata ...... semper resurgite. Egbert van Panderen sculpcit (sic!). Trockne Grabstichelarbeit in der Manier des Goltzius. *(Gruner.)*

2) Bacchus, Venus und Ceres. Gest. von B. Lens. Schabk. Fol.

Jan Badens, Porträtmaler, Bruder des Vorhergehenden, geb. 1576 zu Antwerpen. Er studirte gleichfalls in Italien und gelangte hier, wie später in Deutschland, zu bedeutendem Rufe. Bei der Rückkehr in die Heimath wurde er seiner ganzen reichen Habe beraubt und starb bald darauf, im J. 1603.

s. Van Mander, Het Schilder-Boeck. — Descamps, La Vie des peintres flam. etc. I. 280. 292. — Biogr. nationale de Belgique. p. 609.

* * *

Bader. Friedrich Wilhelm Bader, Holzschneider, geb. 3. Juli 1828 zu Brackenheim bei Heilbronn in Württemberg. Er erhielt seine erste Bildung im Heilbronner Gymnasium und in der Realschule zu Stuttgart, sodann im dortigen Polytechnikum Unterricht im Architekturfach und ornamentalen Zeichnen. Hierauf widmete er sich zunächst (seit 1842) dem Graveurfach bei C. Merkle in Stuttgart, trat aber schon 1846 in das xylographische Atelier von C. Deis daselbst. Die ersten bedeutenderen Arbeiten, die er hier ausführte, waren Holzschnitte in der leichten Manier der damaligen Zeit, nach Zeichnungen von Rittmayer zu Rafael von Lamartine. Reisen nach München und an den Rhein (in den J. 1848 u. 49) förderten seine weitere Ausbildung und boten ihm Gelegenheit, die angesehensten xylographischen Institute, vor allen das von Braun und Schneider in München, kennen zu lernen. Im J. 1850 erhielt er eine Berufung nach Dresden, in das Atelier von August Gaber, wo er hauptsächlich nach Zeichnungen Ludwig Richter's arbeitete, diesen für den Holzschnitt so vorzüglichen Vorbildern, die auf seine Kunst den wichtigsten Einfluss übten und ihr eine neue Richtung gaben. Die Richter'schen Werke: Beschauliches und Erbauliches, Illustrationen zu Bechstein's Märchenbuch, der Kalender: die Spinnstube, wurden von ihm geschnitten, und zwar in vollendeter Weise, im Anschluss an den echten Geist des Holzschnittes, wie er im 16. Jahrh. bei deutschen Meistern in Blüte stand, und wie Richter's Kompositionen mit ihrer poesiereichen Einfachheit ihn verlangten. 1851 nach Wien übergesiedelt, hatte B. anfangs mit Widerwärtigkeiten aller Art zu kämpfen und musste sogar das verlassene Graveurfach aufangs wieder aufnehmen, bis es ihm gelang, ein Atelier zu gründen. Vier Jahre nachher trat er mit Rudolf von Waldheim daselbst zur Gründung einer Kunstanstalt zusammen, worauf nun zunächst mehrere Bll. aus den Wiener Lebensbildern, Charaktertypen nach Zampi, dann für das Werk: Oesterreichische Kirchliche Kunstdenkmale nach Zeichnungen von F. Springer das Bl.: Portal der Maria-Stiegenkirche in Wien von B. ausgeführt wurden (im J. 1856). Noch in demselben Jahre erschien sein erstes größeres Bl., die perspektivische Ansicht der Votivkirche in Wien, ebenfalls von Springer gezeichnet und 1857 als Prämienbl. des Kunstvereines das von F. Laufberger nach Schrotzberg's Gemälde gezeichnete Porträt der kleinen Erzherzogin Prinzessin Sophie. Rasch hinter einander entstanden nun 12 Bll. zu G. Kinkel's Otto der Schütz, gez. von C. Swoboda, und die Illustrationen zu den Reiseberichten des Erzherzogs Ferdinand Maximilian nach der Plattenzeichnung von P. J. Geiger (wurden nicht veröffentlicht, sondern bloß für die Kreise des Hofes gefertigt). Von den Holzschnitten zu dem von der kaiserlichen Novara-expedition herausgegebenen Werke (Wien, Waldheim) rühren die besseren von B. und seinen Schülern her. Nach vielseitigen Anstrengungen gelangte er endlich im J. 1869 dahin, sein jetzt blühendes Institut für Holzschneidekunst in Wien zu gründen, welches den zweiten Rang unter den derartigen Anstalten auf deutschem Boden einnimmt. Aus diesem Institute gingen hervor die höchst gelungenen Illustrationen zum Ornamentstichkatalog des k. k. Oesterr. Museums für Kunst und Industrie in Wien 1871, das Diplom der Kunstgewerbeschule desselben Museums, die Trachtenbilder nach Zeichnungen A. Dürer's in der Albertina zu Wien, herausgegeben vom Oest. Museum, (Versuch, den alten Holzschnittfarbendruck wieder einzuführen), die große Ansicht Wien's aus dem J. 1873 nach Zeichnung von Petrovits, 1872; der Weltausstellungsplatz, von demselben gezeichnet, und das Gedenkblatt (Porträt) an das Kaiserjubiläum Franz Joseph I., gez. von Katzler. Endlich erwähnen wir noch die Illustrationen zu der vom k. k. Oesterr. Museum gelegentlich der Weltausstellung 1873 herausgegb. Festschrift. Zur Zeit ist B. mit Herstellung der sämmtlichen Illustrationen eines noch nicht publizirten Werkes über Dürer beschäftigt, unter denen sich auch Reproduktionen der sog. grünen Passion (die Originale in der Albertina in Wien) befinden.

B. hat nicht nur für Wien und Oesterreich das große Verdienst, dem echten Holzschnitt, frei von aller Manier der Kupferstichnachahmung und anderen Verirrungen, Bahn gebrochen zu haben, sondern er nimmt unter den wenigen tüchtigen Vertretern seiner Kunst überhaupt eine bedeutende Stelle ein. Seine Arbeiten haben die besondere Eigenschaft, in der Führung des Messers den Charakter einer jeden Künstlerindividualität meisterhaft wiederzugeben und zeugen von einem gründlichen Studium der alten, insbesondere der deutschen Meister des 16. Jahrh.

Nach Mittheilungen des Künstlers.

A. Ilg.

Baderna. Bartolomeo Baderna, Maler und Stecher aus Piacenza, geb. in der ersten Hälfte des 17. Jahrh., Schüler des Rit. Ferrante. Arbeiten von ihm kommen vor aus den J. 1655 bis 1681.

s. Zani, Enciclop. — Rosini, Storia della Pit-

tura VI. 240. — Lanzi, Pitt. It. IV. 94. — Carasi, Le pubbliche pitture di Piacenza.
Jansen.

Baderna. Pietro Baderna, Maler aus Piacenza, arbeitete um 1680. In welchen Beziehungen er zu Bartol. Baderna steht, ist unbekannt.

s. Zani, Encicl.
Jansen.

Badeslade. Thomas Badeslade, englischer Zeichner des 18. Jahrh.

Nach ihm gestochen:

1) View of Hather Thorpe in Lincolnshire. Gest. v. W. H. Toms. gr. qu. Fol.
2) Erthig, near Wrexham in Denbighshire. Gest. von Dems. gr. qu. Fol.
3) Hawarden Castle and Park in Flintshire. Gest. von Dems. gr. qu. Fol.
4) Eaton Hall in the County Palatine of Chester. Gest. von Dems. In zwei zusammengehörigen Platten; jede derselben gr. Fol.
5) Eine Folge englischer Ansichten. Gest. von Wolfg. Hartmann.
6) Eine Folge von Ansichten aus der Bretagne. Gest. von J. Harris und Kyp.

W. Engelmann.

Badessa. Badessa, italienischer Zeichner und Radirer, zu Ende des 17. Jahrh.

Von ihm radirt:

Ein Mann, eine beflügelte Sanduhr haltend, schreitet nach links; ihm folgt der Tod auf einem mageren Rosse reitend. Unten in der Mitte bezeichnet: Il Badessa di sua Inventione. H. 160 Mm. Br. 126 Mm. Unbeschrieben.

W. Engelmann.

Badiale. Alessandro Badiale, italieni-

AB. A.B.F. ABF. AB

scher Maler und Kupferätzer, geb. 1623 zu Bologna, † ebendaselbst 1668, wurde von Flaminio Torre, einem Schüler des Guido Reni, unterrichtet, und lieferte angeblich schätzbare Gemälde für verschiedene Staats- und Privatgebäude seiner Vaterstadt. Er hinterliess auch eine kleine Anzahl Radirungen in freier, etwas nachlässiger, aber geistreicher Manier. Bartsch beschreibt von unserm Künstler nur fünf Bll.; ich kenne ein sechstes und der Katalog Malaspina erwähnt ein siebentes, dessen Authentizität ich jedoch nicht verbürge, da ich es nicht gesehen habe. — Die beiden Heiligen Familien, die ihm Heineken, Huber und A. beilegen, sind, wie Bartsch (XIX. p. 152, No. 3. und p. 156, No. 8) versichert, von Elisabetta Sirani nach G. A. Sirani radirt. — Badiale's Bll. sind mit den oben angegebenen Monogrammen bezeichnet.

Von ihm radirt:

1) Maria hat auf den Armen das Jesuskind, das ein Kreuz und einen Apfel hält; Halbfigur. Nach Carlo Cignani. Unten in einem kleinen Rand, links: C. I. d. i. Carolus Cignani invenit, und rechts das Monogramm des Radirers. kl. Fol. B. 1. Gutes Bl.
2) Maria sitzt unter zwei Palmbäumen; das in ihrem Schoße auf einem Kissen sitzende Jesuskind reicht ihr die Hand und blickt hinter sich nach dem an der Erde sitzenden Joseph, der sich auf einen Stock stützt. Nach Flaminio Torre. Fol. — Sehr gut radirt von einem Maler, der seines Vortrags sicher ist.
   I. Vor der Dedikation. Sehr selten.
   II. Im Unterrande, das Wappen des bolognesischen Senators Gio. Francesco Isolani, welchem das Bl. zugeeignet ist; links der ausgeschriebene Name des Malers; rechts das Monogramm des Radirers und dahinter: D. D.
3) Maria, mit dem Jesuskinde auf dem Schoß, sitzt zwischen dem hl. Philippus von Neri und dem hl. Antonius von Padua. Nach Flaminio Torre. Fol. B. 3.
   I. Ohne Dedikation; der Schlagschatten zwischen dem linken Fuss der Maria und dem Ende des Gürtelstricks des hl. Antonius ist mit einfacher Strichlage gegeben.
   II. Dieser Schlagschatten ist mit Kreuzschraffirungen ausgedrückt. Im Unterrande das Wappen des Carlo Guidotti, welchem der Radirer das Bl. gewidmet hat; ganz unten, links und rechts, die ausgeschriebenen Namen der Künstler.
4) Der todte Christus auf einem Leichentuch am Fusse des Kreuzes, dabei Maria und Magdalena. Nach Flaminio Torre. Fol. B. 4.
   I. Vor der Dedikation.
   II. Im Unterrande das Wappen des Gio. Francesco Isolani, welchem das Bl. gewidmet ist. Ganz unten links, der ausgeschriebene Name des Malers; rechts das Monogramm des Radirers und dahinter: D. D.
5) Der Evangelist Johannes, stehend, hat neben sich den Adler und hält eine Schriftrolle. Nach Flaminio Torre. Fol. — Bartsch (XIX. p. 216. No. 5), Brulliot (II. No. 881) und Nagler (Monogr. II. No. 2530) geben diese Radirung dem Flaminio Torre, weil sie, unten in der Mitte, F. T. F. bezeichnet ist; man liest aber darauf einerseits F. T. I., i. e. Flaminio Torre Inventor, und andererseits A. B. F., i. e. Alexander Badiale Fecit.
6) Der Ziegenhirt. Er sitzt auf einem Hügel und stützt sich mit beiden Händen auf einen Stock; an seiner Seite links zwei Ziegen. Oval. Nach Flaminio Torre. Dieses Bl. ist dem G. B. Caberiani gewidmet. Im Unterrande liest man links den Namen des Malers; rechts das Monogramm des Radirers, und dahinter: D. D. qu. Fol. — B. 5.
7) Eine vornehm gekleidete Frau an einem Pult, wo sie eben das Wort Fece geschrieben, und darunter das Monogramm AB. Links neben der Frau ein aufmerksam zusehender Knabe, vielleicht der Sohn derselben. 12. — Kat. Malaspina, II. 322.

s. Zani, Encicl. — Malvasia, Felsina pittr. 130

— Huber und Rost, Handb. IV. 47. — Bartsch, XIX. 225. — Le Blanc, Manuel I. 117. — Nagler, Monogr. I. No. 144, 175 und 215.

E. Kolloff.

Badile. Giovanni Badile, Maler von Verona, erste Hälfte des 15. Jahrh., der Aelteste der Malerfamilie der Badile. Er war einer der geringen Meister, mit denen in der Schule von Verona nach der bedeutenden Epoche der Altichiero und Avanzi ein auffälliger Rückschritt eintrat. Zu derselben Zeit, wo Mantegna in Padua auftrat, übten hier Maler, wie Stefano da Zevio, Giov. B. u. A. eine sehr schwache und handwerksmäßige Kunst. Bernasconi (s. d. Lit.) gibt über B. Nachweisungen aus dem Zeitraum von 1418 bis 1433. Ein mit seinem Namen (Johēs Bāile) bezeichnetes Bild, Maria mit dem Kind, zwischen mehreren Heiligen, ursprünglich in S. Tommaso Cantuar, befindet sich jetzt in der Akademie zu Verona (III. No. 53).

s. Crowe und Cavalcaselle, Hist. of P. in North Italy. I. 460. — Bernasconi, Studi etc. p. 224.

***

Francesco Badile, Maler in Verona, † 1544; nach Persico (s. d. Lit.) der Enkel des Giovanni B. Unter den Bildern der Pinacoteca publica in Verona wird bei demselben ein Gemälde Badile's erwähnt: Die Ausgiessung des hl. Geistes über Maria und die Apostel.

s. Persico, Descr. di Verona. 1820. p. 228.

***

Badile. Bartolommeo Badile, Maler in Verona, † 1585. Nach Persico (s. d. Lit.) wird dieser von den Biographen der Veroneser Maler nicht erwähnte Meister in Campagnuola's Stammtafel der Familie B. aufgeführt. Er malte nach Persico das Deckenbild eines Gottvaters in der Kirche S. Fermo maggiore zu Verona.

s. Persico, Descr. di Verona. 1820. p. 190.

***

Badile. Antonio oder Giov. Antonio Badile von Verona, nach Persico (s. d. Lit.) Urenkel des Giov. B., geb. 1480, † 1560. Das Interesse, das sich an den Namen dieses Meisters knüpft, bezieht sich zunächst auf sein Verhältniss zu Paolo Veronese, dessen Lehrer, Oheim und Schwiegervater er war. Seine Werke zeugen von nicht geringer künstlerischer Begabung. Das Museum von Turin besitzt ein vortreffliches Bild, welches zwar nicht inschriftlich beglaubigt ist, aber auf Grund einer offenbar richtigen Ueberlieferung ihm zugeschrieben wird: eine ziemlich große Darstellung der Jungfrau im Tempel, bei der man merkwürdigerweise im Einzelnen den Einfluss Carotto's, Girolamo's dai Libri, Bonifazio's, ja sogar Moretto's da Brescia nachweisen kann. In der ausgezeichnet schön behandelten Architektur, besonders in den Marmorsäulen, erkennt man deutlich das Vorbild für die Architekturen Paolo Veronese's. Auch erhellt aus dem Ganzen die Richtigkeit der Angabe, dass B. einer der ersten gewesen, welcher in Verona eine freiere Darstellungsweise und eine breitere malerische Behandlung eingeführt.

Pozzo in seinen Biographien der Veroneser Maler, der B. mit dem bekannten italienischen Lokalpatriotismus womöglich mit Giorgione und Tizian auf gleiche Stufe erheben möchte, führt von ihm eine ziemlich große Anzahl von Kirchenbildern in Verona an; eine Reihe andrer Werke wird von Zani namhaft gemacht. Die Pinakothek in Verona besitzt drei Altargemälde des Badile: zwei thronende Madonnen mit Heiligen und eine Auferweckung des Lazarus. Auch mehrere Porträts werden ihm von Pozzo zugeschrieben. — Zu Badile's Schülern gehörte Batista Zelotti und nach den Herausgebern des Vasari auch Orlando Fiacco.

s. Zani, Enciel. — Dal Pozzo, Le Vite de' Pitt. etc. Veronesi. pp. 59. 60. — Rossetti, Padova. p. 354. — Ridolfi, Maraviglie. II. 5. — Lanzi, Pitt. It. III. 134. 136. — Persico, Descr. di Verona. — Vasari, ed. Le Monier. IX. 186. n. 1. — Burckhardt, Cicerone. p. 1007. f — Kunstblatt. 1846. p. 205.

Aus O. Mündler's handschriftl. Nachlass. Notizen von Jansen.

Angelo Badile, Maler aus Verona, Sohn (oder Neffe) und Schüler des Antonio Badile. Auf einem Bild, das ihm zugeschrieben wird, Die Beschneidung Christi in S. Zeno in monte zu Verona, soll das Porträt des Antonio Badile angebracht sein.

s. Dal Pozzo, Le vite de' Pitt. etc. Veronesi, p. 270.

Jansen.

Badin. Pierre Adolphe Badin, französischer Maler, geb. 28. Juli 1805 zu Auxerre (Yonne), Schüler Eduard Picot's, unter Napoleon III. Direktor der kaiserlichen Gobelinmanufaktur. Seine Bilder gehören, nächst dem Porträtfach, großentheils dem religiösen Gebiete an, dem er, wie fast alle Schüler Picot's, während der Regierungszeit Louis Philipp's zumeist sein Talent widmete.

s. Bellier, Dict.

***

Badouin. Charles Badouin, französischer Ornamentmaler, geb. zu Paris am Anfang des 16. Jahrh.; von 1538 bis 1550 Direktor der Tapisseriemanufakturen von Fontainebleau.

s. Francisque Michel, Recherches sur les étoffes.

J. J. Guiffrey.

Badoureau. J. F. Badoureau, Kupferstecher in Paris, arbeitete vom J. 1819—1835.

Von ihm gestochen:

1) Madonna della Sedia. Nach Rafael.
2) Maria mit dem Fisch. Nach Dems.
3) Maria mit dem Schmetterling. Nach Dems. Fol.
4) Hl. Jungfrau, Brustb. Nach Tizian. Roy. Fol. Punktirt. (Auch farbige Abdrücke).

5) Hl. Jungfrau, Brustb. Leon. da Vinci px. Edm. Grat. Parizeau del. Crayonmanier. gr. Fol.
6) Maria, lebensgroßes Brustbild. Chery del. Roy. Fol.
7) Christus in ganzer Figur. Nach Tizian. Punkt. Roy. Fol.
8) Christus und Johannes (?) als Kinder. Nach Rafael.
9) St. Johannes Evang. Nach Dominichino, lebensgroßes Brustb. Roy. Fol.
10) 2 Bll. (?) Studienköpfe aus dem Abendmal von L. da Vinci. gr. qu. Fol.
11) Romulus, nackte Figur mit Schild und Speer. Nach David. Punktirt. Roy. Fol.
12) Mission dangereuse. Nach N. Guêt. gr. Fol.
13) Retour du Soldat. Nach Dems. gr. Fol.
14) 8 Bll. Köpfe aus den Sabinerinnen von J. L. David.
15) Heinrich IV. kl. Fol.
16) Ludwig XVIII. Fol.
17) Dona Maria da Gloria, Königin von Portugal. Fol.
18) Napoleon I. zu Pferde. gr. Fol.
19) Berthier.
20) Bertrand. Nach Ed. Gratian Parizeau.
21) Brune. Nach Dems.
22) Ducrow, premier Ecuyer de Londres. gr. Fol.
23) Foy. Nach Tassaert.
24) Gourgeau, General.
25) Junot.
26) Kleber, General. Nach E. G. Parizeau.
27) Massena, General. Nach Dems.
28) Poniatowski. Nach Dems.
29) Rapp. Nach Dems.

s. Le Blanc, Manuel. — Gabet, Dict.

W. Engelmann.

Badoux. Robert de Badoux, Marinemaler und Kupferstecher in der ersten Hälfte des 17. Jahrh., geb. zu Brüssel. Für die *Académie de l'Espée* (Antwerpen. Bei Gerard Thibault. 1628) lieferte er einige Stiche, die eine sichere, aber ziemlich gewöhnliche Behandlung zeigen.

s. Biogr. nationale de Belgique. 1866.

* * *

Badstüber. Christian Badstüber, Kupferstecher in Nürnberg, geb. 1613.

Bildniss desselben: G. Fennitzer ad vivum fecit 1674. Schwarzkunst. 4.

W. Engelmann.

Baebius, s. **Venustus.**

Baeck. Elias Baeck, genannt Heldenmuth, Maler und Kupferstecher, geb. 1679. Er studirte in Rom, wo er den Beinamen erhielt, lebte dann längere Zeit in Laibach und liess sich später in Augsburg nieder, wo er 1747 starb. Er malte und stach hauptsächlich Porträts, Landschaften und Darstellungen zeitgeschichtlicher Ereignisse. Einige seiner Stiche sind bezeichnet: E. B. a. H. (Elias Baeck alias Heldenmuth).

Von ihm gestochen:

1) Die eherne Schlange in der Wüste. Nach A. Masson.
2) Hl. Familie in der Landschaft.
3) Eine Madonna. Nach Michelstetter.
3a) Gefangennehmung Christi. Proditor amplexu etc. Elias Bæck Sculpsit Jeremias Wolff excud. Augustæ. No. 4 einer Folge. kl. Fol.
4) Abnahme Christi vom Kreuze. Nach Luc. Giordano. gr. 8.
5) Hl. Veronica.
6) 2 Bll. Flussgötter, Vorder- und Rückansicht. Oval. 12.
7) 6 Bll. Landschaften mit Vieh und Hirten, nach N. Berghem. Kopien nach J. Visscher (Wessely 102. 106. 108. 114. 115. 143). qu. Fol.
   I. Mit der Adresse von Matteo di Giudici vor jener des Jer. Wolff.
8) Landschaft mit drei großen Bäumen. Nach W. von Bommel. 4.
9) Kaiser Karl VI.
10) Prinz Eugen. Flugblatt mit Text in Typen. gr. Fol.
11) Marcus Gerbeez. 1735.
12) Hieronymus Ostertag.
13) H. B. Schweiger, Vorsinger der Salzburger Emigranten. Schwarzk. 8.
14) David Thomas.
15) Abraham Wagner.
16) Strohsack, Komödiant. Ganze Figur in Kostüm.
16a) Jochan G. v. Thalnitscher (Dolnicar). Elias Bäck sculpsit Labaci. 1700.
17) Mehrere Bll. mit Käfern, Schmetterlingen, Mücken etc. qu. 4.
18) Vorstellung der Heuschreckenschwärme in Siebenbürgen. 8. Sept. 1690. Mit 21 Z. Schrift. Fol.
19) Joseph's I. Postritt von Tuln nach Wien. Februar 1705. qu. Fol.
20) Das vom Mars gedrückte und vom Frieden wieder gekrönte Reich. 1713. Fol.
21) Freudenfeste in München. 28. März—26. Mai 1727. Titel und 5 Kupfer.
22) Die durch Feuer und Blut verderbten Reichs-Städte Gosslar, Schwäbisch Halle, Lindau wie auch Copenhagen. Sept. 1728. 4 Ansichten. qu. Fol.
23) Plan der Insel Orsova. 1729. qu. Fol.
24) Evangelische Jubelfreude etc. Gedenkblatt auf die 200 j. Jubelfeier der Augsb. Confession. 15. Juni 1730. Fol.
25) Ehrenpforte in der Jakobskirche zu Augsburg. Bei derselben Gelegenheit. 1730. Fol.
26) Die emigrirten 783 Dürrenberger in Nimwegen. 16 Darstellungen. 21. Mai 1733. Friesförmig.
27) 30 Bll. Recueil des Memoires de tout ce qui s'est passé depuis le commencement de l'année 1735. 4. (Auch in deutscher Ausgabe.)
28) Vermälung der Erzherzogin Maria Theresia zu Wien. 12. Febr. 1736. 2 Darstellungen. Fol.
29) Dasselbe von der Gegenseite; statt der Medaille sind in der Mitte die Brustbilder des herzogl. Paares. Fol.
30) Leichenzug des Prinzen Eugen. 26. Apr. 1736. 8.
31) Abbildung des russischen Lagers von Assof, 20. Mai — 1. Juli 1736. qu. Fol.
32) Sieg des Grafen von Münchs bei Precop. 31. Mai 1736. gr. Fol.
33) Ehrengedächtniss des Prinzen Eugen. 1736. gr. Fol.
34) Die eroberte türkische Stadt Nyssa. 28. Juli 1737. gr. Fol.

35) Beurlaubung des kais. Botschafters bei der Pforte Corfiz Graf v. Ulfeld. 28. Apr. 1740. Fol.
36) Vorstellung desselben in Wien. Lange Cavalcade auf zwei Bll. 23. Aug. 1740. Fol.
37) Leichen-Begängnus Majestät Caroli des Sechsten zu Wien. 24. Oct. 1740. Fol.
38) Die Nieder-Oesterreichische Huldigung, 22. November 1740. Fol.
39) Tauf-Akts-Vorstellung in Wien. 13. März 1741. Fol.
40) Abbildung der St. Bartholomäi Stiffts-Kirchen in Franckfurt. 12. Febr. 1742. qu. Fol.
41) Abbildung vom Römer Berg mit dem Zug der Kaiserkrönung in Frankfurt. 12. Febr. 1742. qu. Fol.
42) Battaille bei Chottositz in Böhmen. 17. Mai 1742. Fol.
43) Vorstellung kgl. Ungarischer Nationen nebst dero curiosen Tantz und Springen. 1742. Friesartig. gr. qu. Fol.
44) Die bloquirte Haupt-Stadt Prag. 14. Nov. 1742—2. Jan. 1743. Fol.
45) Sieg über die Franzosen bei Dettlingen. 27. Juni 1743. gr. Fol.
46) Krönung der Maria Theresia zur Königin in Böhmen. 8 Abbildungen. 12. Mai 1743. Fol.
47) Plan der Hauptstadt Prag. Sept. 1744. Fol.
48) Abbildung des großen Cometen. 22. Febr. 1744. Fol.
49) Spottbild auf die Räumung Prags. 26. Nov. 1744. 4.
50) Der Römer-Berg mit dem Kaiserzug. 4. Oct. 1745. qu. Fol. (Krönung des Kaisers Franz).
51) Der von allen Ständen angeklagte kriegerische Mars. Sinnbild auf den schlesischen Krieg. Nach J. A. Müller's Zeichnung. 24. Dec. 1745 Fol.
52) Der Sieg-prangende Friede (zwischen Oesterreich und Preussen). 25. Dec. 1745.
53) Victorie der Engländer (bei Cap Finisterre) über die Franzosen. 14. Mai 1747. qu. Fol.

s. Heineken, Dict. — Brulliot, Monogr. I. no. 881. — Lipowsky, Bairisches Künstlerlexikon.

Notizen von Kukuljević.

W. Engelmann.

Baeck. Johann Georg Baeck, Kupferstecher aus Augsburg, arbeitete in der Zeit von 1700 bis 1729 und stach eine beträchtliche Anzahl von Bildnissen, die er mit J. B. oder B. fc. bezeichnete.

Von ihm gestochen:

1) Georg I. König von England.
2) Ludwig XIV. König von Frankreich.
3) Theod. Joh. Bentheim, Theolog. Fol.
4) El. G. Braemer. Fol.
5) Henricus à Cocceji. 4.
6) Chr. L. Ermisch, Theol. 1724.
7) Joh. Fabricius.
8) Joh. G. Fuchs, Arzt in Augsburg. Nach L. Bakenham. Fol.
9) Christ. Gericke, Jurist. Fol.
10) Jac. Martini. 1704. Fol.
11) Joh. Rempen. 1709. Fol.
12) Joh. Andr. Schmidt. 8.
13) G. Fr. Schnaderbach, Theol. 8.
14) Dr. Schutz. 4.
15) Wolf. M. Stisser. Fol.
16) Joh. A. Westphal, Jurist. 4.
17) Chr. Tob. Widebourg, Theol. 8.
18) Gottf. Zaech. 1703. Fol.
19) Gustav Adolph, Königs von Schweden, Einzug in Augsburg.
20) Ibrahim Pascha, Beglerbeg von Rumelien, Türkischer Großbotschafter. Nach Job. Fol.

s. Heineken, Dict. — Le Blanc, Manuel.

W. Engelmann.

Baeck. Anton August Baeck, Kupferstecher, geb. 1713 zu Braunschweig, Sohn von Joh. Georg B. und Schüler von Joh. G. Schmidt, stach hauptsächlich Bücherillustrationen.

W. Engelmann.

Baehr. Georg Baehr, geb. 1666 zu Fürstenwalde, † 1738 als Rathszimmermeister zu Dresden, war einer der tüchtigsten Architekten seiner Zeit. Zeugniss ist die von ihm erbaute Frauenkirche zu Dresden, deren hoch und stattlich aufstrebende Kuppel die Silhouette der Stadt so malerisch charakterisirt. Die Kirche gehört in konstruktiver Beziehung zu den genialsten Werken des deutschen Barockstils. Der Bau wurde in den Jahren 1726—1743 ausgeführt; in der Hauptsache war er jedoch schon im Jahre 1733 beendet. Künstlerneid und spiessbürgerliche Engherzigkeit erschwerten dem Meister die Ausführung des Werkes und mögen wol dazu beigetragen haben, sein Leben zu verkürzen. Er starb 1738 infolge eines Falls vom Gerüst der Kirche; man sagt, er habe sich selbst herabgestürzt. Seine zahlreichen Gegner zweifelten hauptsächlich die Festigkeit und Tragfähigkeit seines Kuppelbaues an, der sich jedoch bei dem spätern Bombardement der Stadt trefflich bewährte. An der Spitze von Bähr's Gegnern stand der Italiener Caetano Chiaveri, der wegen des Baues der katholischen Hofkirche nach Dresden berufen worden war. Nach Bähr's Tode rieth er zur Abtragung des obern Theiles der Kuppel, wurde jedoch, Dank einer gründlichen Untersuchung und eines unparteiischen Ausspruches des Landbaumeisters David Schatz aus Leipzig, mit seinem Antrag abgewiesen. Doch kam Bähr's ursprünglicher Plan, die Kuppel mit einer Laterne und steinernen Pyramide zu krönen, wodurch das Ganze einen harmonischen Abschluss gefunden haben würde, nicht zur Ausführung; die Kuppel erhielt, nach langem Begutachten und Zögern, die gegenwärtige, vom Rathsbaumeister Joh. Georg Schmidt entworfene schwere Laterne, welche der Wirkung des Bauwerks keineswegs günstig ist. Eine zum Gedächtniss der Grundsteinlegung geprägte Münze zeigt die Kirche nach Bähr's ursprünglichem Entwurfe. Auch ist die Kuppel in des Meisters eigenhändiger Planzeichnung noch vorhanden; ferner existiren 5 Bll. Grundrisse und Durchschnitte, nach Bähr's Zeichnungen gestochen von Lindemann.

Ausser der Frauenkirche, seinem Hauptwerke, baute B. zwei kleine Kirchen in den Dörfern

Schmiedeberg und Loschwitz; in Dresden bezeichnet man noch einige größere Privathäuser als von ihm ausgeführt.

B. wurde auf dem Johanniskirchhof in Dresden begraben. Die Statue eines Genius, welcher das Modell der Frauenkirche trug, schmückte sein Grab. Später, als der genannte Kirchhof sekularisirt wurde, fanden die Gebeine des Meisters in den Katakomben der von ihm erbauten Kirche eine Ruhestätte. Eine diese Stätte bezeichnende Inschrift enthält den Nachweis über den von mir oben genannten Geburtsort B.'s., der in den spärlichen Mittheilungen, welche über den Künstler überhaupt vorhanden sind, sonst immer falsch angegeben wird.

C. Clauss.

Johann Karl Baehr, Maler, geb. zu Riga 1801, † zu Dresden 1869, ein Nachkomme Georg Baehr's, des Erbauers der Dresdner Frauenkirche. Anfänglich und unter sehr günstigen Aussichten zum Kaufmann bestimmt, entsagte er doch früh dieser Laufbahn und ging nach Dresden, um auf der dortigen Akademie und unter der Leitung des Galeriedirektors Matthaei die Malerei zu studiren. Von 1827—1829 lebte er sodann seinen Studien in Rom, der Gunst Thorwaldsen's und Koch's sich erfreuend; auf Anregung Koch's wendete er sich hier vorzugsweise der Historienmalerei zu. Nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Riga und Dresden besuchte er 1834 und 1835 nochmals Italien. Im letztgenannten Jahre kehrte er nach Dresden zurück, wo er 1840 eine Professur an der Kunstakademie erhielt. Neben zahlreichen Bildnissen führte B. folgende größere historische Kompositionen aus: Virgil und Dante vor der Stadt des Dite in dem Augenblicke, wo ein Himmelsbote das Thor der Höllenstadt öffnet; Die Wiedertäufer in Münster; Iwan der Grausame, dem finnische Zauberer den Tod verkünden (in der Gemälde-Galerie zu Dresden); Der Tod Sickingens; Christus und Thomas (in Kiew); Christus am Kreuz (in der Kirche zu Zschopau). B. war ein vielseitig gebildeter Mann, der auch für die Dichtkunst und für die strenge Wissenschaft ein reges Interesse hatte. In Dresden stand er mit Tieck und Mosen, in Florenz mit Platen in nahem Verkehr. Von B. angeregt fertigte der Bildhauer Woltreck damals ein Relief-Porträt von dem letztgenannten Dichter, das später für dessen Büste in der Regensburger Walhalla benutzt worden ist. Einen großen Einfluss auf des Künstlers Lebensanschauung hatte der Philosoph A. Schopenhauer, zu dessen begeisterten Anhängern er gehörte. Von Bähr's literarischen Publikationen mögen hier nur folgende genannt sein: Dante's göttl. Komödie in ihrer Anwendung nach Raum und Zeit, 1852. Vorträge über Dante's göttl. Komödie, 1853. Die Gräber der Liven, 1850, ein Bericht über die v. B. selbst im J. 1846 vorgenommenen Ausgrabungen in den Ostseeprovinzen. Vorträge über Newton's und Goethe's Farbenlehre 1863. Der dynamische Kreis, 1860—68, ein naturwissenschaftliches Werk, welches den Künstler in den letzten Jahren seines Lebens fast ausschliesslich beschäftigte.

Nach ihm lithographirt:

1) Die Wiedertäufer in Münster. J. Hanfstängl lith. gr. qu. Fol. — Dresdener Kunstver.-Bl.
2) Dasselbe, lith. von H. Teichgräber. gr. qu. Fol.
3) Julius Mosen. Lith. v. J. Hanfstängl. Mit Facsimile. Fol.

s. Jahrbuch d. deutschen Dante-Gesellschaft. 1871.

C. Clauss.

Baekare. Jaeppa Baekare oder Jakobus Bikare, schwedischer Baumeister, † den 15. Mai 1404, gehörte einem adeligen Geschlechte an, das sich in der Geschichte Schweden's unter der colmarischen Union hervorthat. 1398 wurde er Laienbruder des Birgittinerklosters zu Wadstena und stand dem Bau der Klosterkirche, die 1388 durch eine Feuersbrunst zerstört worden war, bis zu seinem Tode vor.

s. Ericus Benzelius, Diarium Vazstenense (Ups. 1721.) — Svensk biogr. Lexicon. Ny följd. 2.

C. Eichhorn.

Baelen, s. Balen.

Baellieur. Cornelis de Baellieur: ein

Cor. D. Baellieur.

Gemälde der Galerie in Braunschweig, welches die obenstehende Bezeichnung trägt und sich früher in der Galerie Salzdahlum befand, ist das einzige mir bekannte Bild dieses Malers. Es ist auf Kupfer gemalt, 47 Centim. hoch, 62 Cent. breit und stellt in kleinen Figuren die Ehebrecherin vor Christus dar. (Erwähnt bei Füssli, Nagler und Parthey, wo der Künstler unrichtig Baellreur genannt wird.) B. zeigt sich in diesem Bild als ein recht geschickter vlämischer Maler dritten Ranges aus der ersten Hälfte des 17. Jahrh. Er schliesst sich in Auffassung und Behandlung an die Franken an, namentlich an Frans Franken, welcher etwa 1615—1635 thätig war. Doch fehlt ihm der bräunliche Ton, welcher die Bilder dieses Meisters kennzeichnet, seine Färbung ist bunter und schwerer, die Behandlung nicht von derselben Leichtigkeit wie bei jenem. (Ob er mit dem »Ornamentmaler« Cornelis de Baillieur [s. diesen] identisch ist, muss dahingestellt bleiben.)

s. Füssli, Künstlerlex. — Nagler, Künstlerlex. — Parthey, Deutscher Bildersaal.

W. Bode.

Baellreur, s. den vorhergehenden Art.

Baen. Johan de Baen, holländischer Porträtmaler aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. Seiner Zeit hochgeschätzt und hochbezahlt, hat er

mit Recht das Schicksal mancher anderer Hofmaler getheilt: er ist fast vergessen, seine Werke ungekannt, ungesehen.

Geb. am 20. Febr. 1633, kam er als Waise im dritten Jahre zu seinem Oheim Piemans zu Emden, einem Landschafter im altertümlichen Stile, von dem er den ersten Unterricht erhielt. Nach Piemans' Tode (1645) ging er zu Jakob Backer nach Amsterdam, bei welchem er bis zu seinem 18. J. blieb. Im J. 1660 zog er nach dem Haag, wo seine Bildnisse so außerordentlichen Beifall fanden, dass sich sein Ruf bald auch nach dem Auslande verbreitete. Einer Einladung Karl's II. folgend, ging er auf der königl. Privatjacht nach England, wo er die königl. Familie und verschiedene Personen vom Hofe porträtirte. Im J. 1666 war er wieder im Haag und blieb fortan daselbst ansässig. Seinem Ruf als Künstler und vielleicht auch seiner persönlichen Tüchtigkeit verdankte er, dass er in der Malergilde der Stadt bis zum J. 1699 häufig die höchsten Aemter bekleidete, dass er 1694 zum Kapitän der Schützengilde (het oranje-vendel) ernannt wurde, dass die Höfe von England, Frankreich, Brandenburg, Toskana und die holländischen Städte wetteiferten, ihn zu beschäftigen und mit Ehren und Gütern zu überschütten; 1667 liess die Stadt Dordrecht von ihm ein großes Bildniss von Cornelis de Wit als den Sieger von Chatam malen, welches (wie die de Wit's selbst) 5 Jahre später der Volkswuth zum Opfer fiel. Im J. 1672 liess ihn Ludwig XIV. bei seinem Einfalle in Holland auffordern, sein Porträt zu malen, was er aber aus politischen Gründen ablehnte. Auch die Stellung eines Hofmalers und Direktors der Akademie zu Berlin, welche ihm Kurfürst Friedrich Wilhelm 1676 mit einem Gehalte von 6000 fl. anbot, schlug er aus. Sehr thätig war er dagegen für den Prinzen von Oranien, spätern König Wilhelm III. von England, von welchem noch zahlreiche Bildnisse von de Baen's Hand vorhanden sind. Für die Städte seiner Heimat malte er die Vorsteher der hohen Aemter und Korporationen: für den Haag (Die Magistratsmitglieder, h. 3,25 br. 5,20 m., für 3150 fl.), für Amsterdam, Leiden, Hoorn. Der Künstler, welcher bei den ganz aussergewöhnlichen Preisen, die er für seine Gemälde erhielt, auf großem Fusse leben und Reichthümer ansammeln konnte, starb in seinem 70. J. im Haag, wo er am 8. März 1702 bestattet wurde.

Ausser den genannten »Schutter- und Regentenstukken« besitzen die öffentlichen Galerien Holland's (Amsterdam, Haag, Rotterdam) noch verschiedene Bildnisse von des Künstlers Hand. In anderen Galerien ist er selten (Selbstporträt in Dresden, Porträt in Brüssel, mehreres im Alten Schloss zu Berlin u. s. f.); um so häufiger findet man ihn in kleineren Privatsamlungen und im Kunsthandel.

Die künstlerischen Qualitäten des Jan de Baen sind ziemlich gering: er ist in der Regel charakterlos in der Auffassung, meist steif oder zopfig in der Anordnung, schwer und stumpf in der Färbung und kleinlich in der Durchführung. In seinen besseren Bildern kommt er einem W. Honthorst und P. Nason nahe, zuweilen auch den geringeren holländischen Nachfolgern van Dyck's, wie A. Hanneman. In seinen Bildnissen kleinen Formates nähert er sich im besten Falle dem C. Netscher, unter dessen Namen sie zuweilen gehen.

s. Houbraken, De groote Schouburgh, II. 303. — Campo Weyerman, De Levensbeschryvingen, II. 328. — Decamps, La vie des Peintres etc. II. 471. — Fiorillo, Gesch. der z. Künste II. 193. — Bryan-Stanley, Immerzeel, Kramm.

Th. van Westrheene und W. Bode.

a) Von ihm radirt:

Brand des Rathhauses zu Amsterdam im J. 1652. Bezeichnet: J. de Baen fe. kl. Fol. Erwähnt bei Le Blanc, Manuel, p. 118. Nach der Angabe Phil. van der Kellen's kommt diese Radirung nur ohne Jahreszahl vor. (Die Undeutlichkeit des n in Baen hat die irrthümliche Lesart Baer veranlasst, die sich bei Basan (Dict. des graveurs, I. 37) und bei Nagler (Künstlerlex. I. 223) findet. (*Gruner.*)

b) Nach ihm gestochen:

1) Die zur Schau gestellten Leichen von Jan und Corn. de Witt. Radirung von R. Rogman.
2) Porträt von Th. de Lantmann, Prediger im Haag, gest. von J. de Vischer. (Wess. g)
3) Porträt von Simon Simonides. Gest. v. H. Bary.
4) Porträt von Leo ab Aitzema. J. de Baen pinx. H. Bary sculp. 1666.
5) Porträt von Georg Friedrich, Prinz von Waldeck, gest. von P. van Gunst.
6) Porträt von Jan de Bischop, gest. v. D. Coster.
7) Porträt von Corn. de Witt, J. de Baen pinx. A. Blooteling fecit. (Wess. 48)
8) Joan de Wit Raet Pensionaris van Holland etc. Bruder von Corn. de W. Brustb. in Oval. A. Blooteling fecit. Schwarzk. Fol. (Wess. 49.) Gegenst. zum vorigen Bl.
9) Amalia, Prinzessin von Nassau. E. Quitter fecit. Schwarzk. Oval. Fol.
10) Henr. Car. de la Tremouille, Fürst von Tarent. Brustb. in Harnisch. Oval. P. Philippe sc. Fol.
11) Wilhelm III. von Nassau-Oranien, König von England. Als Prinz von Oranien. J. Houbraken sc. 8.
12) Joan Maurits, Prins van Nassouw etc., Halbfig. J. de Baen pinxc. Der Stechername scheint ausgetilgt zu sein. 4. (*W. Schmidt.*)
13) Corn. Solingen. J. F. Bodecker sc. Schwarzk. Fol.

Th. van Westrheene und W. Engelmann.

Jakobus de Baen, Sohn von Jan de Baen, geb. im März 1672 im Haag. Nach van Gool, dem wir seine Biographie verdanken, soll er solche Anlagen gehabt haben, dass er es schon im 18. J. dem Vater, der ihn unterrichtete, in der Kunst des Porträtirens gleich that. Im J. 1688 ging er nach England im Gefolge Wilhelm's III., an dessen Hofe er viel beschäftigt ward. Später

begab er sich nach Italien, zuerst nach Florenz, wo er für den Großherzog in Fresko gemalt haben soll, dann nach Rom, wo er ein etwas ausgelassenes Leben führte und sich durch seine Körperstärke den Beinamen Der Gladiator erwarb. Ein deutscher Fürst bewog ihn, mit nach Wien zu gehen; hier starb er im J. 1700. Van Gool meint, dass er bei längerem Leben seinen Vater noch übertroffen haben würde. — Bilder von ihm sind mir nicht bekannt. Terwesten (Catalogus) erwähnt zweimal unter seinem Namen »Kinder, die Blumen und Früchte tragen«, vielleicht ein und dasselbe Bild.

s. Van Gool, Nieuwe Schouwburg II. 466, dessen Mittheilungen von Fiorillo, Immerzeel, Nagler einfach ausgeschrieben sind.

T. van Westrheene.

Baena. Pedro de Baena, spanischer Maler, lebte um 1670 in Madrid, wo sich ein mittelmäßiges Bild von ihm, der hl. Franziskus, im Kapuzinerkloster befindet. Für besser gelten seine Leistungen im Porträtfach.

s. Bermudez, Diccionario. — Quillet, Dict.

***

Baer. J. Baer, s. Jan de **Baen** a).

Baer. Johann Friedrich Baer, Silberarbeiter, geb. 1724 in Strassburg, † 1794. Anfangs für den Handelsstand bestimmt, bildete er sich zu einem geschickten Künstler in Metallarbeiten, und machte sich besonders um die technische Behandlung des Silbers durch Erfindung einer Art Guillochirmaschine verdient. Als sein vorzüglichstes Werk wird ein in Mainz in Privatbesitz befindlicher Kelch bezeichnet, für welches Werk der Künstler von der Pariser Akademie durch ehrenvolle Erwähnung ausgezeichnet wurde.

A. Ilg.

Baer. Ernst Baer, Historienmaler des 19. Jahrh., geb. in Durlach. Anfangs Jurist, widmete er sich, durch die Boisserée'sche Sammlung angeregt, der Kunst unter Leitung von Russ in Wien. Er behandelte zumeist Gegenstände aus der Geschichte des Mittelalters und wird namentlich als gewandter Zeichner gerühmt. Das Morgenblatt von 1820 erwähnt mit besonderem Lob sein Gemälde »Die Befreiung Friedrich's III. durch Podjebrad«.

***

Baerdemaecker. Felix de Baerdemaecker, moderner belgischer Landschaftsmaler und Radirer.

Von ihm radirt:

1) Der Genter Kanal zu Brügge. F. de Baerdemaecker, 61. H. 104 mill., br. 162.
   I. Bloß geätzt und vor den Arbeiten in den Schatten und im Baum. Wirkung sehr grau.
   II. Mit den Verstärkungen, die Wirkung in's Schwarze verändert.
2) Ansicht des Schlosses Sterckxhof zu Deurne bei Antwerpen. Felix de Baerdemaecker pinx. et sculp. H. 90 mill., br. 201.
   I. Bloß geätzt. Die Wirkung blass, die Schatten leicht, das Wasser zeigt große weisse Lücken; in der rechten Ecke unten hat das Scheidewasser nicht eingegriffen.
   II. Die Schatten und das Wasser überarbeitet, die Ecke in Harmonie gebracht.

s. Le Bibliophile belge. 1871. p. 36.

W. Schmidt.

Baerend. Karl Emanuel Baerend, Bildhauer und Graveur, geb. 1770 zu Ducla in Polen. Er kam früh nach Dresden, wo er den Unterricht Casanova's erhielt, auf dessen Tod er später eine Medaille stach. Auch wird er unter den Schülern Mattersperger's aufgeführt, unter dessen Leitung er ein Denkmal des in Rom verstorbenen Malers A. C. Kirsch arbeitete. Zum Graveur bildete sich B. unter Höckner. Auf der Dresdner Kunstausstellung von 1794 befanden sich von ihm verschiedene in Wachs ausgeführte Reliefs.

s. Meusel, Deutsch. Künstlerlex. — Heymann, Dresden's Schriftst. u. Künstler.

C. Clauss.

Bärenhart. Rudolf Bärenhart, Bildhauer, geb. 5. Mai 1814 in Karlsburg in Siebenbürgen. In den dürftigsten Verhältnissen aufgewachsen, anfangs bei einem Steinschleifer in der Lehre, kam er 11 Jahre alt nach Wien, wo er sich, angeregt durch den Besuch der Antikensammlung, zur Laufbahn des Bildhauers entschloss. Erst bei einem Holzschnitzer, dann als Gefässmodelleur an der kaiserl. Porzellanfabrik beschäftigt, gelangte er endlich in die Akademie und trat 1833 mit seiner ersten selbständigen Arbeit hervor, einer Gruppe aus der Sündfluth, die vom Grafen Palffy gekauft wurde. Die Gruppe Bacchus und Ariadne (9′ hoch, in Gyps), die im folgenden Jahre entstand, erweckte allgemeine Aufmerksamkeit. Er erhielt den Auftrag, für die Kirche der Wiener Vorstadt Schottenfeld ein kolossales Steinbild des Gekreuzigten auszuführen und ging, von der Erzherzogin Sophie unterstützt, 1835 nach München, wo er den Entwurf eines Monuments für Kaiser Franz I., der von Rauch und Cornelius gelobt ward, und wahrscheinlich auch das Modell zum Triumph der Venus arbeitete. B. starb in München an der Cholera, schon im J. 1837.

s. Wurzbach, Biogr.-Lex. — Kunstbl. 1837.

A. Ilg.

Baerens. Magdalene Margarethe Baerens, geb. Scheffer, dänische Blumenmalerin, geb. in Kopenhagen 1737, † daselbst 1808. Sie war seit 1780 Mitglied der königl. Akademie und wurde von der Königin-Wittwe Juliane Marie vielfach begünstigt.

s. Weinwich, Kunstnerlex.

Bloch.

Baerenstecher. Nicolaus Gottlieb Baerenstecher, Maler und Kupferstecher, geb. 12. Juni 1768 (nicht 1769, wie Wagner angiebt) in

Ludwigsburg, Sohn des (von Meusel im T. K.-Lex. mit ihm zusammengeworfenen) dortigen Galerie-Aufsehers, auch Malers und Dichters, Jakob Gottlieb B. Er besuchte vom März 1789 an die Zeichenstunden der Karlsschule, und lernte das Kupferstechen unter der Leitung Joh. Gotth. Müller's; später zog er nach Nürnberg, wo er vorzügliche Miniatur-Bilder malte und als Stecher für den Frauenholz'schen Verlag arbeitete. Er scheint daselbst um 1808 gestorben zu sein.

s. Wagner, Gesch. d. H. Carlssch. I. 438 u. 477. u. ib. Erg. Bd. p. 106. — Meusel, T. K.-Lex. 2. A. I. 32. — Meusel, Archiv f. K. u. K. II. H. 3. pp. 147 u. 148. — Haug, Das gel. Wirtemb. p. 304.

A. Wintterlin.

Von ihm gestochen:

1) Charlotte Amalie (von Hessen-Philippsthal), Herz. von Sachsen-Gotha. 8.
2) Joh. C. Grübel, Stadtflaschner u. Volksdichter in Nürnberg. 1797. 4.
3) Joh. A. Huzler, Musikus in Nürnberg. Nach J. E. Ihle. 4.
4) P. von Löwenörn, Astronom. Halbfig. 4.
5) J. C. Walther, Bürgermeister in Rottenburg a. d. T. Nach J. L. Preiser. Fol.
6) J. H. W. Witschel, Pfarrer u. Dichter, in Oval. 4.
7) The Burial of General Fraser. Nach J. Graham. Mit Kessler gestochen. qu. Fol.
8) Weibliches Skelett, Tafel zu S. Th. von Soemmerring: Tabula sceleti foemininі juncta descriptione. Traj. ad Moen. 1797. Fol. max. (s. Choulant, Gesch. der anatom. Abbildung. 1852. p. 134.)

W. Engelmann.

Baerentzen. Emanuel Baerentzen, dänischer Porträtmaler und Lithograph, geb. 30. Okt. 1799 in Kopenhagen, † daselbst 14. Febr. 1868. Er war anfänglich Apotheker, lebte mehrere Jahre in Westindien, besuchte dann die Akademie in Kopenhagen und unternahm zu seiner weitern Ausbildung noch mehrere Reisen nach Deutschland und Frankreich. Das beste unter der außerordentlichen Menge seiner Porträts ist das Bildniss der Schauspielerin Johanna Louise Heiberg im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen.

Bloch.

a) Von ihm lithographirt:

1) Inneres der Frauenkirche in Kopenhagen. 4.
2) H. C. Andersen, Dichter. Mit Facsim. Fol.
3) C. M. Bellmann, Dichter. Halbfig. mit Facsimile. Fol.
4) Dr. Byge, Schauspieler. Mit Facsim. Fol.
5) J. C. Dahl, Kniest. Fol.
6) Julie Grisi, Sängerin. 1841. kl. Fol.
7) Chr. Hansteen, Mathem. Fol.
8) J. C. F. v. Haug, dram. Dichter, Gürtelb. mit Facsimile. Fol.
9) J. L. Heiberg, dram. Dichter, Halbfig. mit Facsim. Nach D. Monies. Fol.
10) Max Korn, Schauspieler, Halbfig. 4.
11) C. v. Laroche, Schauspieler, Hüftb. 4.
12) M. F. Malibran, geb. Garcia, Sängerin. Kniest. 4.
13) Hipp. Mars, Schauspielerin. Nach Gérard. 1841. 4.
14) Anna H. D. Nielsen, Schauspielerin, Halbfig. Fol.
15) N. P. Nielsen, Schauspieler, mit Facsim. Fol.
16) A. G. Oehlenschläger am Schreibtisch. Halbfig. Nach L. Hansen. Mit Facsim. 4.
17) H. Ch. Oersted. Mit Facsim. Fol.
18) J. F. Schouw, Naturforscher. Mit Facsim. Fol.
19) Schutow, Kaufmann in Riga. Halbfig. 4.
20) Al. Senefelder, Schauspieler. 4.
21) Niel Simonnen, Brustb. Nach J. Holm. 1845. Mit Facsimile. gr. 8.
22) Marie Taglioni, Tänzerin. Grevedon del. 4.
23) F. J. Talma, Schauspieler. 8.
24) A. Thorwaldsen, bei der Büste des Kaisers Nikolaus. Halbfig. Nach H. Vernet. Mit Facsimile. Fol.
25) Karoline Ungher, Sängerin, Kniest. E. Kriehuber del. 4.

b) Nach ihm lithographirt:

A. Thorwaldsen. Lith. von C. Lehmann. Fol.

W. Engelmann.

Baerer. Blasius Baerer oder Beer, Steinmetz aus Ulm, scheint die Ehre kunsthistorischen Daseins nur einer großen Konfusion bei Nagler (Künstlerlex. I. p. 224) zu verdanken. Weyerman, auf den sich der Artikel dort beruft, kennt weder einen Baerer noch einen Beer in seinem Alphabet und nennt N. Nachrichten p. 433, wo er von der Roth'schen Kapelle in Ulm spricht, keinen Meister. Die Hereinziehung von Görlitz beruht wohl auf einer Verwechslung mit Blasius Böhrer, Baumeister aus Leipzig (s. Puttrich, Denkm. d. Bauk. d. M. A. in Sachsen. Abth. 2. B. 2. Lausitz p. 9). Bleibt übrig: ein Steinmetz Blasi, welcher in Jäger, Ulm's Leben im M. A. p. 574, mit der Jahrszahl 1495 aus Ulmer Bürgerbüchern oder Hüttenrechnungen aufgeführt wird.

A. Wintterlin.

Van Baerll. Van Baerll: es giebt drei holländische Stempelschneider dieses Namens, welche im Ausgange des 18. Jahrh. fast gleichzeitig thätig waren. Ihre Herkunft, Zeit und Ort ihrer Geburt und ihres Todes sind ebenso wenig bekannt, als ihr verwandtschaftliches Verhältniss unter einander.

A. van Baerll ward zufolge des Instruktionsbuches der Reichsmünze am 15. April 1765 zum Stempelschneider bei dem Münzamt der Provinz Holland angestellt, in welcher Stellung er noch im J. 1781 vorkommt. Bekannt ist er durch folgende sechs Medaillen, für welche er die Stempel zwischen 1779 und 1785 verfertigte:

1) Der Erbstatthalter, Prinz Wilhelm V. von Oranien, als Mars dargestellt, ihm zur Seite der Löwe, welcher in der rechten Tatze ein erhobenes Schwert, in der Linken ein Pfeilbündel hält. — Im Abschnitt MDCCLXXIX. A. v. Baerll. — Auf der Rückseite eine Inschrift und das Wappen der Stadt Utrecht. Oben im Rand eine Rose als Zeichen der Dordrecht'schen Münze. Durchmesser 31,5 mm. — Van Loon. bl. 127. pl. L. n. 538.

2) Gedenkmünze auf das Bündniss der bewaffneten Neutralität zwischen Russland, Dänemark, Schweden und den Vereinigten Niederlanden. 1780. — Durchmesser 32 mm. — Van Loon. bl. 135—6. pl. LI. n. 548.
3) Ehrenmedaille auf Jacob. van der Wint, welcher, mit einem Avisschiffe, von Vlaardingen ausgeschickt, um die auf der See befindliche niederländische Fischerflotte von dem von England erklärten Krieg zu benachrichtigen, durch seine Vorsicht es möglich machte, dass 146 Schiffe glücklich in Sicherheit gebracht wurden, während nur 8 in Feindeshand fielen. 1781. — Durchmesser 31,5 mm. Van Loon. bl. 143. pl. LII. N. 554.
4) Gedenkmünze auf die Reise Kaiser Joseph's II. durch die Niederlande im Juli 1781. Durchmesser 46 mm. — Van Loon. bl. 151 pl. LII. n. 561.
5) Gedenkmünze auf den Sieg, den die Niederländische Flotte unter Admiral Zoutman am 5. Aug. 1781 bei Doggersbank über die Englische Flagge erfocht. — Durchmesser 29,5 mm. — Van Loon. bl. 155. pl. LIII. n. 563.
6) Die späteste von diesem Künstler bekannte Medaille ist die Rathsmedaille von Delft, vermuthlich 1785 angefertigt. (Auf der Vorderseite das Wappen, auf der Rückseite eine Ansicht von Delft.) — Durchmesser 32 mm. — Van Loon. bl. 284. pl. LXII. n. 634.

Von J. van Baerll, welcher 1781—1784, also gleichzeitig mit dem erstgenannten Künstler thätig war, sind 5 Denkmünzen bekannt, nämlich:
1) Auf die oben unter Nr. 4 erwähnte Reise Kaiser Joseph's II. durch die Niederlande. — Durchmesser 29,5 mm. — Van Loon. bl. 150 pl. LII. n. 560.
2) Auf den Stapellauf des Kriegsschiffes Herkules. — Durchmesser 57 mm. — Van Loon. bl. 168. pl. LV. n. 571.
3) Auf das im J. 1782 im Haag zwischen den Vereinigten Niederlanden und den Vereinigten Staaten Amerika's geschlossene Freundschafts- und Handelsbündniss. — Durchmesser 32 mm. — Van Loon. 178—9. pl. LV. n. 576.
4) Auf das fünfundzwanzigjährige Bestehn der Freimaurerloge La Vertu zu Leyden. 1782. — Oval 40 : 34 mm. — Van Loon. bl. 204. pl. LVII. n. 589.
5) Medaille für die Ehrenmitglieder der St. Joris-Schützengilde zu Dordrecht. 1784. — Durchmesser 36 mm. — Van Loon. bl. 224—5. pl. LVIII. n. 600.

Der dritte Stempelschneider dieses Namens, J. van Baerll Adz., der erst nach A. v. Baerll auftritt, war vermutlich dessen Sohn, während der zweite J. v. Baerll, der mit jenem gleichzeitig arbeitete, wahrscheinlich ein Bruder desselben war.

Die einzige Medaille von seiner Hand stellt die als Jungfrau personifizirten Niederlande dar, beschirmt von dem Wappen Frankreichs gegen das englische Einhorn und den österreichischen Adler. 1786. — Durchmesser 49 mm. — Van Loon. bl. 292. pl. LXIII. n. 642.

L. C. Hora Siccama.

Baern. s. **Baren.**

Baerse. Jacques de Baerse, Holzbildschnitzer, geb. zu Termonde, vor und nach 1400 insbesondere für Philipp den Kühnen, Herzog von Burgund beschäftigt und zur Herstellung von Altären namentlich mit den Malern Malwel (oder Melluel) und Melchior Broederlam am Hofe jenes Fürsten thätig. So schnitzte er einige Altäre für den Herzog, zu denen Malwel 1392 die Malereien lieferte, und in eben diesem J. erhielt er auf Broederlam's Verwendung 40 Fr. Lohn dafür, dass er zwei von ihm geschnitzte Altäre von Termonde nach Dijon brachte. Beide arbeiteten dann für den Herzog vielfach gemeinsam, da damals Broederlam in des Letzteren besonderer Gunst stand. Aus dem J. 1394 ist noch der Vertrag erhalten, darin sich Broederlam verpflichtet, zu zweien von B. geschnitzten Altären die Gemälde an den Aussenthüren zu liefern (s. das Nähere in dem Art. Broederlam). Ob die beiden noch im Museum zu Dijon befindlichen Altäre, welche B. und Broederlam mit Recht zugeschrieben werden, jene im J. 1392 nach Dijon gebrachten oder die anderen im J. 1394 bestellten sind, ist ungewiss. Die von B. geschnitzten Bildwerke stellen an dem einen Altar die Enthauptung Johannis, ein Martyrium und die Versuchung des hl. Antonius dar, an dem anderen die Anbetung der Könige, Kreuzigung und Begräbniss; auf den Aussenseiten befinden sich die Malereien von Broederlam.

s. Crowe and Cavalcaselle, The early flemish peinters. Sec. ed. 1872. pp. 18. 19. 21. 24. Daselbst auch die Angabe der Urkundenquellen etc.

Bärsch. Christian Gottlieb Bärsch, unbedeutender Kupferstecher, der in den 20er Jahren dieses Jahrh. als Kunsthändler in Dresden starb. Er stach die Bildnisse einiger Dresdner Geistlichen, wie das Porträt des Raths von Seibt in Prag, letzteres nach Rähmel.

C. Clauss.

Baerstraet. s. **Beerstraeten.**

Baerze, s. **Baerse.**

Baes. Martin Baes (latinisirt Bassius), Zeichner und Kupferstecher in Antwerpen, Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrh. Er stach in der Manier des Hieron. Wierícx und Joh. Valdor und lieferte hauptsächlich Porträts für verschiedene Schriftwerke; seine Art der Behandlung ist sauber, aber etwas hart und trocken. Er bezeichnete seine Stiche in verschiedener Weise: M. B. f. — M. Bass. od. Mart. Bass. f. — Mart. Baes. — M. Baes, zuweilen auch Mart. Bast.

Von ihm gestochen:

1) Das Bildniss des Jesuiten Edmund Geninges. Titelbl. in: The life and death of Mr. Edmund Geninges. Douai. Bei Ch. Bogaert. 1614. 4. — Bez.: Mart. Bas. f. — Sehr selten.
2) Die hl. Magdalena, von zwei Engeln gen Him-

mel getragen. In: La Madeleine de F. Remi de Beauvais. Tournai. 1617. 8. — Sehr selten.
3) Der hl. Thomas von Aquino und Albertus Magnus (auf dem Titelbl.) und 17 Bildnisse von Heiligen in: Sancti Belgii ordinis Praedicatorum. Douai. Bei Balth. Bellère. 1618. 8. — Von den Bll. erschien bei demselben Verleger 1629 eine zweite Ausg. mit französischem Text: Actions mémorables des PP. Dominicains qui ont fleuri aux Pays-Bas.
4) 25 Porträtfiguren in: Histoire de Tournay. Douai. Bei Marc Wyon. 1619 u. 1620. 2 Bde. 8.
5) Walbert und Bertille, Titelbl. in: Histoire de la vie, de la mort et des miracles de sainte Aldegonde. Arras. Bei Guill. de la Rivière. 1623. 8.
6) Thierri de Munster, Titelkupfer in: Vita Theodorici a Monasterio etc., von Arn. Raissius. Douai. Bei Pierre Auroy. 1631. 4.
7) 5 große Bll.: Die allegorische Figur »Flandern«, unter einem Portikus, zu ihren Seiten zwei Krieger; Wappen der Infantin von Spanien Isabella Clara Eugenie; Baudouin Bras de Fer, der erste Graf von Flandern; ein Portikus, weniger reich ornamentirt, als der erste und die Pucelle von Gent. In: Recherche des antiquitez et noblesse de Flandre etc. Von Philippe de l'Espinoy. Douai. 1631. Fol. — Das 3. u. 5. Bl. sind bez.: Mart. Baes f., die übrigen Bll. sind unbezeichnet, offenbar aber von derselben Hand.
8) Der hl. Petrus u. hl. Paulus, ein Titelbl. 1622.
9) Die Anbetung des hl. Namens Jesu. Mit der Inschrift: Omne genuflectur.
10) Wappen eines Kardinals. Mit der Devise: Aperit natura Deusque.
11) Bildniss des hl. Franz Xaver.
12) Bildniss des Fra Paolo Sarpi. (Von Strutt und Heineken einem N. Baes zugeschrieben, der ohne Zweifel mit Martin B. identisch ist.)
13) Bildniss des Filippo Bosquieri. Bez.: Martin Bassé fecit. (Zitirt von Heineken.)
14) Wilhelm d'Este, † 1613, mit dem Buche in der Linken über der Tischplatte, Halbfig., nach links. Mit zwei lat. Distichen: Quicumque effigiem Gulielmi etc. Rechts bez.: Mart. Bas f. kl. Fol.
15) Derselbe, nach rechts, ohne Tisch. Gvilielmus Estius obijt 1613. 20. Sept. M. Bas f. 16.
16) 2 Bll. Embleme: Sapientiae amor — Delectus moderatoris. (Zwei Männer hämmern ein Herz.) 16.

s. Heineken, Dict. — Strutt, Biogr. Dict. of Engravers. — Le Blanc, Manuel. — Alex. Pinchart, Archives des Arts. (In: Messager des sciences historiques et des arts de Belgique. 1859.) — Biographie nationale de Belgique. 1866.

Notizen von W. Engelmann.

***

Baes. Edgar Baes, Maler der Gegenwart in Antwerpen. Von der Brüsseler Akademie wurde ihm 1864 für seine Abhandlung über den Grundcharakter der vlämischen Malerschule die goldene Medaille zuerkannt. Anton Wiertz, der die Aufgabe gleichfalls behandelt hatte, erhielt den nämlichen Preis. Beide Abhandlungen sind in den Annalen der Brüsseler Akademie veröffentlicht.

s. Organ für christl. Kunst. 1864. p. 33.

***

Baeschelin. J. J. Baeschelin, Maler und Kupferstecher, geb. 1748 zu Schaffhausen, arbeitete in Augsburg und in der Schweiz.

Von ihm gestochen:

1) Selbstbildniss, Brustb., radirt und in Schabkunst. 4.
   I. Vor der Schabkunst.
2) Joh. G. Schelhorn, Pastor zu Memmingen. 1772. Schabkunst, zum Theil in Farben. gr. Fol.

s. Heineken, Dict.

W. Engelmann.

Bäse. Joh. Bäse, Maler aus Braunschweig, der sich durch mehrere Kopieen Rafael'scher Werke (der Grablegung, der Sixtinischen Madonna, der Madonna di Tempi, Madonna del Granduca u. a.) bekannt machte. In Madrid, wo er verschiedene Bilder im Auftrag des Herzogs von Braunschweig kopiren sollte, endete er im J. 1837 durch Selbstmord.

***

Baesing. Baesing, der Name eines Medailleurs, der auf einer königl. polnischen und kursächsichen Schaumünze vom Jahre 1733 vorkommt.

s. Füssli, Künstler-Lexicon.

C. Clauss.

Bässler. W. Bässler, Maler und Lithograph, der in Dresden thätig war, † daselbst um 1853.

a) Von ihm lithographirt:

1) Die Göltzschthal-Ueberbrückung im Bau. gr. qu. Fol. Tondruck.
2) Bad Elster. G. Obel del. qu. Fol.
3) Der Kuhstall. qu. 4.
4) Das Opernhaus und der Zwinger zu Dresden nach der Revolution 1849. Frz. Brauer del. qu. Fol.

b) Nach seinen und E. Heuchlers Zeichnungen 14 Bll. im Album für Freunde des Bergbaues, Darstellungen aus dem Leben des Freiberger Bergmannes. Lith. von Hanfstängl. Freiberg. 1851. qu. Fol.

W. Engelmann.

Baesten. Maria Baesten, geb. Ommeganck, Landschaftsmalerin. Sie war 1784 Mitglied der Akademie von Antwerpen.

Ihr Bildniss in: J. J. Eeckhout, Collection de portraits etc. Brüssel. 1822. 4.

s. Bryan-Stanley, Dict.

W. Engelmann.

Bäuerlein. Hans Bäuerlein, Nürnberger Maler, † um 1500. In der Augustinerkirche zu Nürnberg befand sich ein Christophorus von seiner Hand, in kolossaler Größe mit Oel auf die Wand gemalt, im Saal des Augustinerklosters eine Kreuzigung vom J. 1489, in der Dominikanerkirche ein andrer Christophorus und eine zweite Kreuzigung vom J. 1493.

s. Doppelmayr, Nürnb. Künstler. — Fiorillo, Gesch. der zeichnenden Künste. I. 266. 267.

***

Bäumchen. Joseph Bäumchen, Bildhauer, geb. 1714 zu Düsseldorf. Nach einem zwanzigjährigen Aufenthalt in St. Petersburg, wo er als Hofbildhauer in glänzenden Verhältnissen lebte, kehrte er in seine Vaterstadt zurück, erhielt hier eine dürftige Stelle als Professor und war zuletzt hauptsächlich mit Holzschnitzereien und Arbeiten in Papiermaché beschäftigt. † 1789.

s. Füssli, Künstlerlex. II.

***

Baeumer. Sophonias Wilhelm Baeumer, Baumeister in Wien, geb. 18. April 1829 in Ravensburg. Nachdem er das Polytechnikum in Stuttgart besucht und eine Zeit lang bei verschiedenen würtembergischen Baumeistern gearbeitet, ging er im J. 1854 nach Paris und trat in die Ecole des Beaux-Arts ein, wo er mehrere Medaillen und Preise erhielt. Aus der Zeit seiner Lehrerwirksamkeit am Stuttgarter Polytechnikum, an das er 1858 berufen wurde, sind namentlich die baugeschichtlichen Exkursionen hervorzuheben, deren Resultate zum Theil in hübschen, von seinen Schülern gezeichneten Studienheften veröffentlicht wurden. (Aufnahmen und Skizzen der Architekturschule des k. Polytechnikums zu Stuttgart. Stuttgart 1869. Fol. Architektonische Reiseskizzen aus Belgien. gez. von Ad. Schill. Stuttgart 1869. Fol.) Mehrere literarische Arbeiten Baeumer's (s. unten) erschienen zu derselben Zeit. Im Interesse des Kunstgewerbes war er in besonders verdienstlicher Weise thätig: im J. 1863 begann er im Verein mit Jul. Schnorr die Herausgabe der kunstgewerblichen Zeitschrift »Gewerbehalle«, von welcher schon 1870 in sechs Sprachen 20,000 Exemplare verbreitet wurden; im J. 1869 entstand durch sein Bemühen und unter seiner Leitung die Kunstgewerbeschule in Stuttgart. — Zur Ausführung seines Entwurfs für den Wiener Nordwestbahnhof, der bei der Konkurrenz den Preis erhalten hatte, siedelte B. 1870 nach Wien über. Der Bau wurde 1873 beendigt und ist von ihm selbst in der Wiener Allg. Bauzeitung ausführlich beschrieben.

In der Mehrzahl der ersten Stuttgarter Bauten zeigte sich B. sehr entschieden von den Eindrücken seines Pariser Aufenthalts bestimmt; seine jetzige Richtung geht mehr auf italienische Renaissance mit gräzisirenden Details, übrigens immer noch hier und da mit Anklängen an die alt- und neufranzösische Schule, mit welcher er durch eine glückliche Begabung für elegante Verhältnisse und lebhafte dekorative Wirkungen eine innere Verwandtschaft zeigt.

Seine Schriften:

1) Das bürgerliche Wohnhaus der Stadt bei den Griechen und Römern, im deutschen Mittelalter, im 16., 17., 18. und 19. Jahrh. Stuttgart. 1862. 4.
2) Das ehemalige Lusthaus in Stuttgart als Monument des früheren Renaissancestils. Stuttgart. 1869. 4.

Verschiedne Aufsätze in der »Gewerbehalle« und anderen Zeitschriften.

Nach Mittheilungen des Künstlers.

A. Wintterlin.

Baeumer. Heinrich Baeumer, Bildhauer, geb. 1836 zu Warenberg in Westfalen. Vom Tischlerhandwerk, das er beim Vater erlernte, wendete er sich im 19. J. der Kunst zu und ging zuerst zu einem Bildhauer nach Münster, bei dem er Heiligenbilder in Holz schnitzte und in Stein arbeitete, später nach Dresden, wo er als Schüler Wilhelm Schwenk's eine künstlerischere Beschäftigung fand. Von einem Aufenthalt in Rom wieder nach Dresden zurückgekehrt, erhielt er den Auftrag, eine überlebensgroße Statue Salomo's für das Mausoleum des verstorbenen Prinzen-Gemals von England, zu Frogmore bei Windsor, zu fertigen. Auf der Dresdener Ausstellung 1872 sah man von ihm die Büsten eines Fauns und einer Bacchantin, auf der Wiener Weltausstellung von 1873 eine marmorne Brunnenfigur (Satyrknabe). Gegenwärtig lebt B. in Dresden.

C. Clauss.

Baeza. Matthias Baeza, spanischer Waffenschmied in der ersten Hälfte des 18. Jahrh., Schüler des Nicolas Bis, 1739 zum Waffenschmied Philipp's V. ernannt.

s. Ed. Laforge, Des arts et des artistes en Espagne. p. 308.

***

Bafcop. Alexis Bafcop, französischer Maler, geb. 6. Nov. 1804 zu Cassel (Nord). Gemälde von ihm, großentheils Genrebilder, waren in den Pariser Salons von 1831 bis 1848 ausgestellt.

s. Bellier, Dict.

***

Bagaerts. Fel. Bagaerts, Professor am Athenaeum zu Antwerpen, † 1851.

Von ihm radirt:

Quentin Massys, Brustb. 8.
Das einzige Bl. des Meisters.

W. Engelmann.

Bagard. César Bagard, französischer Bildhauer, geb. 27. März 1639 zu Nancy, † daselbst 1709, einer der vorzüglichsten lothringischen Künstler jener Zeit. Er empfing seinen ersten Unterricht von Jacquin und kam noch jung nach Paris, wo er bei Gelegenheit der Vermählung Ludwigs XIV. zur Dekoration eines Triumphbogens zwei große Statuen ausführte. Trotz der verlockenden Anerbietungen des Königs, der ihn an den Hof zu ziehen wünschte, kehrte er in seine Heimat zurück. Seine zahlreichen Werke, unter denen ein Kruzifix in der Kirche St. Sebastien in Nancy besonders gerühmt wurde, sind in der Revolutionszeit fast sämmtlich zu Grunde gegangen.

s. Husson, Eloge historique de Callot. Bruxelles 1766. p. 66. und LXXVIII. — Bellier, Dict.
J. J. Guiffrey.

Bagazotti. Camillo Bagazotti (od. Bagazotto), Maler aus Camerino in der Mark Ankona, geb. 1535. In der Kollegiatkirche zu Spello befindet sich von ihm eine Kommunion der hl. Lucia, mit der Inschrift: Camillus Bagazotus Camers faciebat 1555. Nach Lanzi und Orsini ist das Bild im Stil Sebastiano's del Piombo, während Ricci die Verwandtschaft mit diesem Meister in Abrede stellt. Den Umstand, dass Vasari in der Biographie Sebastian's B. nicht erwähnt, führt er gleichfalls als Beweis an, dass B. nicht ein Schüler oder Nachfolger desselben gewesen. Für die Kirche San Venanzo in Camerino malte B. einen hl. Perfirio, der zu Grunde gegangen ist. Andre Werke von ihm sind nicht bekannt.

s. Lanzi, Pitt. Ital. II. 89. Anm. — Zani, Encicl. — Orsini, Risposta alle lettere pittoriche del Sig. Annibale Mariotti. 1791. p. 16. — Ricci, Memorie etc. di Ancona. II. 151.
Jansen.

Bagelaar. Ernst Willem Jan Bagelaar, Dilettant im Zeichnen und Radiren, geb. 1775 zu Eindhoven in Holland. Er trat frühzeitig in die Armee und avancirte bis zum Major. Als solcher gab er den Kriegsdienst auf, um sich auf sein Landgut Zon bei Eindhoven zurückzuziehen, wo er 1837 starb. — Die ersten Studien im Zeichnen machte er, als er 1798 in Alkmaar in Garnison stand, durch Kopiren von Zeichnungen alter Meister; im Radiren übte er sich mit Hilfe von A. Bosse's Handbuch. Eine Reise durch Deutschland und ein Aufenthalt in Paris (1811) bestärkten ihn in seiner Neigung zur Kunst. Für eine neue Art von Radirungen in Handzeichnungsmanier erhielt er 1816 von der Nederlandsche Huishoudelyke Maatschappy zu Haarlem die silberne Madaille. Seine Abhandlung über das Verfahren erschien in den Werken der Maatschappy 1817 in 8. In dieser Manier reproduzirte er namentlich Zeichnungen von Jan Luyken, welchen er besonders hochschätzte, und von dem er eine grosse Sammlung von Handzeichnungen besass. Unter seinen Nachahmungen älterer Radirungen sind besonders die Kopien nach A. Cuyp's Folge von 6 kleinen Bll. mit Kühen bemerkenswerth (s. No. 149—154). Der größere Theil seiner andern Bll. besteht aus Radirungen nach von ihm selbst entworfenen Landschaftszeichnungen und nach Kompositionen von A. van der Velde, Jac. Janson und J. Kobell.

Dass B. auch gemalt, beweist die Unterschrift auf einem Bl. mit zwei nach links gewendeten Stieren: Bagelaar pinx. et fecit. kl. Fol. *(Gruner.)*

Eine Auswahl aus dem Werke Bagelaar's, das aus mehr als 300 Bll. besteht, wurde bei R. Weigel in Leipzig mit 25½ Thlr., bei Nijhoff im Haag (1868) mit 25 fl. verkauft.

s. Van Eynden en van der Willigen, Geschiedenis etc. III. 188. — Immerzeel, Geschiedenis etc. — Ch. Kramm, De Levens en Werken etc.
Th. van Westrheene.

Bildniss des Künstlers, s. Radirungen No 30.

Von ihm radirt:

(Die in Klammern beigefügten Nummern sind die Ordnungszahlen im P.-Grav. holl. et belge. s. u.)

1) Ruth und Boas. Nach J. Luyken. (18.)
2) Daniel im Gebet. Nach J. Luyken. Gegenstück zum vorigen. (19.)
3) Anbetung der Hirten. (16.)
4) Christus und ein Jünger. (24.)
5) Christus und Magdalene. (25.)
6) Der verlorene Sohn. In Rembrandt's Art. (41.)
7) Ein Heiliger, der einen Wasserquell hervorspringen lässt. Nach J. Luyken. (26.)
8) Kopf eines Merkur. In Rund. (40.)
9) Pan und Syrinx. (77.)
10) Reitergefecht bei Würzburg. Nur das Landschaftliche gest. von B.; die Figuren von Janson Emaus de Micault. (177.)
11) Eine junge Mutter, ihr Kind tränkend. (17.)
12) Eine Versammlung Betender. Nach J. Luyken. (29.)
13) Der Schläfer. (30.)
14) Der schlafende Jude. Nach Rembrandt. (31.)
15) Ein jüdischer Gelehrter, lesend. (39.)
16) Die Mutter und ihr Säugling. In Rembrandt's Art. (42.)
17) Der Doppelgänger. (43.)
18) Bäuerin. In Luyken's Art. (20.)
19) Bauer, vom Rücken gesehn. (21.)
20) Die Hinrichtung auf dem Schaffot. (22.)
21) Die Hinrichtung; ähnlich dem vorigen Bl. Nach J. Luyken. (23.)
22) Die Hexe. Nach Dems. (28.)
23) Zwei Köpfe mit Turban. (27.)
24) Kopf eines bärtigen Alten. (32.)
25) Kopf eines Alten, auf achteckiger Platte. (33.)
26) Brustb. eines Mannes mit schwarzem Käppchen und Pelzrock. Nach Rembrandt. (35.)
27) Frau mit schwarzer Haube. Nach Dems. (36.)
28) Die schmollende Frau. Nach Dems. (37.)
29) Die schlummernde Frau. Nach Dems. (38.)
30) Bildniss des Künstlers. Nach J. W. Pieneman. (1.)
31) Bildniss des Kaisers Alexander I. von Russland. (9.)
32) Bildniss des Malers H. van Brussel. Nach De Hendricks. (2.)
33) Bildniss von Van der Chys. (3.)
34) Bildniss der Frau Van der Chys, der Schwester Bagelaar's. (5.)
35) Bildniss von De Cuyp. (13.)
36) Bildniss von Hagedorn. (4.)
37) Bildniss des Dichters Janus Secundus. Nach J. van Schoreel. (10.)
38) Bildniss des Kupferstechers Marcus. (6.)
39) Bildniss von W. de Nooy. (7.)
40) Bildniss von J. Stafford. (11.)
41) Bildniss von Swanevelt. (12.)
42) Bildniss eines jungen Javanesen, des Dieners Bagelaar's. (8.)
43) Anonymes Bildniss. Kreidemanier. (14.).
44) Landschaft mit dem weissen Felsen und zwei Figuren. (44.)
45) Landschaft mit dem Getreidefeld. (47.)

46) Flusslandschaft mit dem Angler. (49.)
47) Landschaft mit dem Hohlweg. (50.)
48) Landschaft mit einer Kuh. (51.)
49) Kleine Insel mit einem hohen Baum. (52.)
50) Landschaft, darin ein Mann mit seinem Hund. (57.)
51) Flusslandschaft mit Baumgruppen. (58.)
52) Ein Baumgang, darin ein sitzender Mann. (59.)
53) Landschaft; ein Fischer am schilfbewachsenen Ufer eines Flusses. (60.)
54) Landschaft mit einem kleinen Gewässer; ein Fischer vom Rücken gesehen. (70.)
55) Die Felsenbrücke. (63.)
56) Die Höhle des hl. Petrus bei Maestricht. (64.)
57) Allee; ein Spaziergänger mit seinem Hund. (65.)
58) Hügellandschaft mit zwei Spaziergängern. (69.)
59) Aehnliche Landschaft mit zwei Spaziergängern. (46.)
60) Ein Gehölz mit zwei Spaziergängern. (102.)
61) Felsenhöhle. (66.)
62) Landschaft. Nach Spoor. (67.)
63) Zwei strohgedeckte Hütten unter Bäumen. In der Manier Van Brussel's und H. Fock's. (68.)
64) Flusslandschaft; auf der Brücke ein Reiter. (72.)
65) Landschaft mit Wegweiser; im Vordergr. zwei Männer mit langen Stäben. (74.)
66) Landschaft; unter einer Gruppe von drei Bäumen ein Mann mit seinem Hund. (75.)
67) Ein Gehölz; zwei Männer mit Dachshunden an der Leine. (76.)
68) Die Allee von Delft. (78.)
69) Ein Weiler; im Hohlweg ein Sackträger und ein Mädchen. (79.)
70) Die Bretterhütte. Nach Schelfhout. (80.)
71) Ehrenbreitstein. (81.)
72) Landschaft; im Hohlweg ein Mann und eine Frau mit ihrem Hund. (82.)
73) Te Ubberge bij Nymwegen. (84.)
74) De trekvaart en Koepel van Caan aan de Haagsche vaart. Titelbl. zu Bruining's Beschreibung vom Haag. 1816. (85.)
75) Gegend bei Augsburg. (86.)
76) Ansicht der Donau bei Linz. (87.)
77) Landschaft; am Eingang des Gehölzes sitzen zwei Kinder. (88.)
78) Das Felsenthor. (89.)
79) Die Kirche mit doppeltem Chor. (90.)
80) Dieselbe Kirche, in andrer Ansicht. (93.)
81) Eine Landstrasse; eine Frau mit Reissbündel, ein Bauer und ein Kind. (91.)
82) Ein Gehölz; links drei Windhunde. (92.)
83) Ein grosser Weiher; drei Personen am Ufer. (94.)
84) Gewitterlandschaft. (95.)
85) Deutecom. (98.)
86) Naarden. (99.)
87) Alkmaar. (100.)
88) Landschaft; rechts unter zwei Baumgruppen ein Denkstein mit Inschrift. (101.)
89) By Bloemendael. (103.)
90) Die Entenjagd. (104.)
91) Landschaft; im Vordergrund ein Mann am Boden liegend, ein andrer auf seinen Stab gestützt. (105.)
92) Ein Gehölz, dessen Eingang durch einen Zaun geschlossen ist; vor demselben eine Kuh. (106.)
93) Waldige Landschaft; eine Frau und ein Kind mit Reissbündeln. (107.)
94) Gehölz mit einer Allee; ein Packträger und ein Bauer mit seiner Kuh. (108.)
95) Landschaft mit einem Baumgang; eine Frau, die einen Korb trägt und ein Kind. (109.)
96) Ein Kanal; ein Fischer, der mit seinem Knaben ein Netz aus dem Wasser zieht. (110.)
97) Landschaft mit zwei Anglern. (141.)
98) Ein Gewässer mit zwei Anglern in einer Barke. (143.)
99) Gegend an einem Gewässer; ein Fischer mit spitzer Mütze. (144.)
100) Landschaft; ein Jäger mit seinem Hund an der Leine. (111.)
101) Eine Hütte mit Gehege. (112.)
102) Eine Furt, die ein Mann mit einem Bündel durchschreitet. Nach Schelfhout. (113.)
103) Waldige Landschaft mit einer hölzernen Brücke. (114.)
104) Ein Gehölz; am Fusse eines Baums ein Zeichner. (115.)
105) Ein Gehölz; in der Mitte desselben ein Hirsch. (116.)
106) Landschaft; auf der Strasse ein Reiter und ein Fussgänger. (117.)
107) Landschaft mit einem Gewässer, das sich links in zwei Arme theilt. (118.)
108) Ansicht einer Stadt. Nach Ter Himpel. (119.)
109) Landschaft. Nach Dems. (120.)
110) Landschaft mit drei Weiden; ein Packträger und ein Kind. (121.)
111) Ansicht eines Flusses mit bergigem Ufer; links drei Personen unter einer Baumgruppe. (124.)
112) Ansicht von Arnheim. Nach Schelfhout. (126.)
113 Landschaft mit drei Pinien im Vordergr. (127.)
114) Eine Hütte, vor derselben eine Frau, Wasser schöpfend. (130.)
115) Ein Gehölz; unter den 4 Bäumen des Mittelgrundes ein Mann und ein Knabe. (131.)
116) Ein Gehölz; in der Mitte ein Packträger mit dem Hund an der Leine. (132.)
117) Eichenwald; zwei Personen im Hintergrund. (133.)
118) Eingang eines Gehölzes; links ein Reiter, dem ein Fussgänger den Weg zeigt. (135.)
119) Landschaft, in der Mitte ein Bretterzaun. (136.)
120) Ein Gewässer mit schilfbewachsenem Ufer an einem Waldsaum; links ein Mann mit Reissbündel. (142.)
121) Ansicht von Stiermarkt. (147.)
122) Ansicht von Stiermarkt, mit zwei Fischern. (148.)
123) Das dreifache Thor eines Walles. (149.)
124) Das Schloss von Saive bei Lüttich. Nach Saftleeven. (150.)
125) Flusslandschaft; im Vordergr. rechts Schilfrohr. (152.)
126) Ein Gehölz; im Vordergr. Binsen. (176.)
127) Ein Thurm am Ufer eines Gewässers. Die rechte Seite von No. 148. (162.)
128. 129) Zwei Landschaften mit Grabdenkmälern. (45. 48.)
130 — 139) Landschaften mit verschiedener Thierstaffage (73. 128. 134. 137. 138. 139. 145. 146. 151. 161.)
140) Seestück. Nach Van Goijen. (53.)
141) Strand mit zwei gescheiterten Barken. (54.)
142) Seestück mit 7 Fahrzeugen. (55.)
143) Seestück; am Ufer ein Schloss mit 2 Thürmen. (56.)

144) Fluss mit Brücke und Kahn. (83.)
145) Seestück mit einem Kriegsschiff und andern Fahrzeugen. (122.)
146) Seesturm. Nach L. Backhuijzen. (123.)
147) Gestade des adriatischen Meers. (125.)
148) Eine liegende Kuh; rechts am Wasser ein Thurm. (160.)
149 — 154) 6 Bll. Die Kuhfolge. Nach A. Cuyp. (164 — 168.)
155) Zwei Kühe. Nach A. van de Velde. (172.)
156) Eine Kuh und ein Kalb. Nach Kobell. (162.)
157) Zwei Kühe und zwei Schafe. Nach Dems. (173.)
158) Drei Kühe. Nach Janson. (171.)
159) Zwei Kühe. Nach Krautz. (169.)
160 — 166) 7 versch. Bll. mit Kühen. (61. 62. 71. 96. 140. 160. 174.)
167) Kopf einer Kuh. (156.)
168) Eine Schafherde. (97.)
169) Eine Hirtin mit 5 Schafen. (129.)
170) Ein Stier, im Profil. (155.)
171) Kopf eines Pferdes. (153.)
172) Ziege und Zicklein. Kreidemanier. (154.)
173) Ein liegendes Schaf. Nach Berghem. (157.)
174) Ein liegendes Schaf. Nach Dujardin. (158.)
175) Ein schlafender Hund. (159.)
176) Ein sich bäumender Schimmel. (170.)

s. Hippert et Linnig, Le Peintre-Graveur hollandais et belge du XIXme Siècle. Bruxelles 1874. (Daselbst auch die Angaben der verschiedenen Abdrucksgattungen). — Le Bibliophile Belge, 1869 (5. Jahrgang).

***

Bager. Johann Daniel Bager, Maler und Radirer in Frankfurt a. M., geb. 1734 in Wiesbaden, † 17. Aug. 1815, Schüler von Fiedler in Darmstadt und Justus Junker in Frankfurt. Er malte Bildnisse, Genrestücke, auch Landschaften, hauptsächlich aber Fruchtstücke, die nicht ohne Feinheit ausgeführt sind, und in denen er bisweilen A. Mignon nahe kommt.

Seine Bilder sind fast alle mit dem vollen Namen bezeichnet, können aber auch ohne diese Bezeichnung mit den hartgrünen Malereien einer seiner Schülerinnen, der Dilettantin E. A. Spohrer, nur aus Unkenntniss verwechselt werden. In dem Städel'schen Institut und der städtischen Gemäldesammlung zu Frankfurt, in der Großherzoglichen Galerie zu Darmstadt finden sich treffliche Arbeiten des Meisters. Weniger bedeutend sind seine Versuche im Radiren; doch kann ein Bl., Die Mutter mit dem Säuglinge an der Brust (s. u.), das er, nach missrathener erster Aetzung, von neuem in de Boissieu's Manier radirte, eine recht gelungene Arbeit genannt werden.

Bager's beide Söhne Isaak und Johann Konrad waren seine Schüler; der erstere, von welchem das radirte Bildniss seines Vaters bekannt ist, starb 1797 im 29. Lebensjahr; der letztere, ein geschickter Miniaturmaler, (geb. 1780, † 1855), beschäftigte sich vorzugsweise mit Musik.

s. Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt a. M.

Ph. Gwinner.

a) Von ihm radirt:

1) Bildniss eines Knaben (der Meister selbst), sitzend, in Profil nach rechts. Auf einem Buche steht: J. D. Bager. 1776. 8.
2) Eine junge Frau mit ihrem Kinde an der Brust. Halbfigur. 12. — In der Wiederholung zarter geätzt in Boissieu's Manier. 12.

b) Nach ihm gestochen:

G. Chr. Mosche, Prediger in Frankfurt. Halbfigur. J. G. Saiter sc. kl. 4.

W. Engelmann.

Bagetti. Bagetti, Maler und Offizier des Generalstabs unter Napoleon I., geb. in Piemont. Für das Kriegsdepot malte er in einer Reihe von Aquarellen Darstellungen aus den Napoleonischen Feldzügen, die sich jetzt im Museum von Versailles befinden. Landschaften von ihm, meist Ansichten von Italien, waren in den Salons von 1812 und 1814 ausgestellt.

Nach ihm gestochen:

Eine Anzahl der Aquarellen, gest. von J. Skelton.

s. Archives de l'Art français. 2. Série, 339. — Defer, Catalogue général etc. — Gabet, Dict. — Kunstbl. 1835. 55.

***

Bagge. Oluf Olufsen Bagge, dänischer Kupferstecher, geb. 1780 in Kopenhagen. Er bildete sich unter der Leitung Clemen's und hat sowohl Landschaften als Porträts gestochen. † 1836.

Sein Bildniss gest. von E. Eckersberg. Ohne Namen des Malers. 8.

Von ihm gestochen:

H. Steffens. Naturforscher (1773—1845.) Lorentzen p. 4.

s. Weinwich, Kunstnerlex.

Bloch.

Bagge. Magnus T. Bagge, Landschaftsmaler aus Norwegen, geb. um 1830. Er erhielt seine Bildung hauptsächlich in Düsseldorf. Seine Gemälde, besonders die norwegischen Fjords, zeichnen sich durch poetische Auffassung und eine leichte angenehme Farbe aus, sind aber meist etwas flüchtig in der Durchführung. Gegenwärtig ist B. in Berlin ansässig.

L. Dietrichson.

Nach ihm:

1) Mondaufgang am Beina-Elv. Farbendruck von C. H. Gerold in Berlin. 1871. qu. Fol.
2) Badags-See in Norwegen. Oelfarbendruck. Berlin. Christmann. 1873. Fol.

W. Engelmann.

Baggerts. C. Baggerts: von diesem, wie es scheint, wenig gekannten Stecher vom Ende des vorigen Jahrh. kennen wir nur:

Brand des Schauspielhauses zu Amsterdam. Pieter Barbiers del. 1772. qu. Fol.

W. Engelmann.

Bagghi. J. B. Bagghi: nach einem Meister dieses Namens, der im 17. Jahrh. lebte, ist gestochen:

Ruhe der hl. Familie auf der Flucht. J. B. Barbé sc. Fol. *W. Engelmann.*

Bagini. Francesco di Mastro Antoniolo de' Bagini, Steinmetz aus Mantua, arbeitete 1505 für Pellegrino Brusati die schönen Marmorsäulen, die sich jetzt im Hofe der Familie Gardini in Carpi befinden.

s. Campori, Gli artisti etc. negli stati Estensi. p. 24. *Jansen.*

Bagli, s. David **Bailly.**

Baglioni. Bildner in Thon, aus der Schule der della Robbia um 1500. Bekannt ist von ihm eine schön gearbeitete Madonna mit Engeln (ursprünglich Thürlünette) in einer Kapelle der Badia zu Florenz. Für die Kathedrale von Perugia lieferte er ein Altarwerk, das zu Grund gegangen ist.

s. Perkins, Tuscan Sculptors. I. 201. — Burckhardt, Cicerone. p. 593.

***

Baglioni. Cesare Baglioni, Sohn eines unbedeutenden Malers Giovanni Pietro B., geb. um die Mitte des 16. Jahrh. in Bologna, † im ersten Viertel des 17. Jahrh. Keiner bestimmten Schule angehörig, bald diesem, bald jenem Muster folgend, arbeitete B., mit untergeordnetem Talent, aber mit handfester Fertigkeit in den verschiedensten Gebieten der Malerei; er lieferte in banausischer Vielgeschäftigkeit Historienbilder und Stillleben, Kirchengemälde und Thierstücke, Landschaften und architektonische Prospekte. Den Carracci's gegenüber machte er seinen handwerksmässigen Standpunkt mit einem gewissen Selbstgefühl geltend, indem er sich auf das Beispiel früherer Meister berief; jene, die ihn zuweilen zu dekorativen Arbeiten benutzten, dachten von ihm ziemlich gering, seine schweren Ornamente pflegten sie Fassdauben, ihn selbst den Maler-Böttcher zu nennen. Zahlreiche Aufträge erhielt er vom Herzog Ranuccio von Parma, bei dem er in besondrer Gunst stand, unter andern 1610 den Auftrag zur Ausschmückung der Kirche Stirone in Parma, die 1812 zerstört wurde. (s. den Art. Bacchini). — Eine ausführliche Beschreibung seines Lebens findet sich bei Malvasia und Baldinucci, ebenda und in den andern unten zitirten Schriften die Aufzählung seiner Werke, von denen ein großer Theil nicht mehr vorhanden ist. Die meisten derselben, unter denen die rein dekorativen am ersten auf ein gewisses Verdienst Anspruch haben, führte er in Parma und Bologna für dortige Paläste aus.

s. Malvasia, Felsina pittrice I. 253—259. 344. 347. II. passim. — Gualandi, Memorie etc. Serie IV. 157. I. — Baldinucci, Opere. X. 27. — Masini, Bologna perlustrata. p. 617. — Rosini, Storia della Pittura. VI. 5. 9. — Zani, Encicl. *Jansen.*

Baglioni. Cavaliere Giovanni Baglioni, genannt il Sordo del Barozzo (oder del Barocci), Maler, geb. in Rom 1571, † daselbst 1644. Er gehörte zu den besseren Manieristen jener Zeit. In den Kirchen zu Rom sind seine jetzt kaum mehr beachteten Bilder sehr zahlreich. In S. Giovanni in Laterano malte er (1600) mehrere Fresken unter der Leitung und im Geschmack des bekannten Cavaliere d'Arpino, eine Anzahl anderer in der Cap. Paolina in S. Maria Maggiore, die, ausser einigen Tafelbildern von kräftiger Färbung, vielleicht das Beste sind, was er geleistet. Ein Gemälde, das seiner Zeit besonders gerühmt wurde, Die Erweckung der Tabitha, im Vatikan, ist verloren gegangen. Papst Paul V., der ihn für dieses Bild mit dem Christusorden belohnte, die Orsini von Perugia und der Herzog von Mantua haben den Künstler vielfach beschäftigt. Für den Letzteren und den Kardinal Gonzaga in Mantua malte er Apollo mit den Musen in zwei Darstellungen von verschiedener Größe, für die Kathedrale von Perugia einen hl. Stephanus, für die Hauptkirche von Loreto eine hl. Katharina. Den bedeutenden Ruf, den B. damals hatte, bezeugt auch seine wiederholte Ernennung zum Präses der Akademie S. Luca in Rom.

Ein kunstgeschichtliches Verdienst hat er durch sein biographisches Werk über die Künstler, die in Rom von 1573—1642 arbeiteten. Weitschweifig und in seiner dialogischen Form ziemlich geschmacklos, bietet das Werk, so unkritisch es ist, für die Geschichte jener Epoche schätzbares Material.

Seine Schriften:

1) Le vite de' pittori, scultori, architetti e intagliatori dal Pontif. di Gregorio XIII. del 1573 fino a tempi di Papa Urbano VIII. del 1642. Roma 1644. Am Schluss: La vita del Baglione, unter dem Namen des Stampatore. — Die in Neapel erschienene Ausg. von 1733 hat als Anhang die Vita Salvator Rosa's von Passeri. (s. in: Passeri, Le vite etc. die Anm. des Herausgebers. p. 416.)

2) Le nuove Chiese die Roma, nelle quali si contengono le Istorie, Pitture, Scolture e Architetture. Roma. 1639.

s. Titi. Descr. di Roma. passim. — Orsini, Guida di Perugia. pp. 117. 126. — Rosini, Storia della pitt. VI. 189. — Lanzi, Pitt. Ital. II 157. — Zani, Encicl. — Campori, Raccolta de' cataloghi. p. 82.

Jansen.

Bildnisse des Künstlers:

Brustbild in Medaillon. O. Lioni sc. B. 14. 4.

Dasselbe, C. Colombini sc. 4. In: Serie degli uomini illustri etc. Auch in: Bellori, Ritratti.

Brustbild, mit Beiwerken. Anonym, in C. Bloemaert's Manier. Fol.

In Oval, $^3/_4$ Ansicht nach links. Anonym. 8.

a) Von ihm gestochen:

Jakob sieht die Himmelsleiter. Baglioni fec. kl. Fol. In Rumohr's Katalog erwähnt.

I. Vor aller Schrift.

b) Nach ihm gestochen:

1) Christus am Kreuz, zu beiden Seiten Maria und Johannes. Gest. von Villamena. gr. Fol.
2) Die hl. Prisca, vom hl. Petrus getauft. Zeichnungsimitation von P. P. A. Robert de Seri. Clairobscur von N. le Sueur. Fol. (Im Kabinet Crozat.)
3) Ein allegorisches Bl. Radirt von Cesare Francanzano.

s. Heineken, Dict.

W. Engelmann.

Baglioni. Pietro Baglioni, Architekt, geb. 30. Jan. 1629 in Perugia, † 23. Aug. 1705. Er stammte aus dem in der Geschichte Perugia's berühmten altadeligen Geschlecht der Baglioni. Gut unterrichtet, bereiste er Italien, Frankreich, Flandern, England, Holland und Deutschland. Nach seiner Zeichnung wurde 1692 das Oratorium der Padri Filippini in Perugia erbaut und ihr Wohnhaus erweitert und restaurirt. Das Kloster und die Kirche der Väter des hl. Bernhard sind ebenfalls sein Werk. Architekt durch Talent und Neigung, nicht von Beruf, zugleich als Schriftsteller thätig, war er ein italienischer Edelmann noch ganz im Stil der Renaissancezeit.

Seine Schrift:

Uso delle passioni. (Aus dem Französischen übersetzt). Perugia. 1661.

s. Pascoli, Vite de' Pittori etc. p. 221. — Conte Rossi, Guida di Perugia. p. 65.

Jansen.

Baglioni. Orazio Baglioni malte eine Magdalena, die sich 1640 zu Reggio im Studio des Coccapani befand. Der Name dieses Künstlers kommt nur bei Campori vor.

s. Campori, Raccolta de' Catal. p. 152.

Jansen.

Bagnacavallo, s. Ramenghi.

Bagnadore. Pier Maria Bagnadore (oder Bagnatore) Maler und Architekt aus Orzinovi (Orci novi) bei Brescia, wurde um die Mitte des 16. Jahrh. geboren und starb nicht vor 1611. Nach Rosini war er ein Schüler des Bergamasken Giovanni Battista Moroni. Im J. 1566 trat er in Rom in die Dienste des Grafen Alfonso Gonzaga di Novellara und blieb seitdem zu dem Haus der Gonzaga in naher Beziehung. Dem Grafen Camillo Gonzaga verkaufte er in späteren Jahren seine ansehnliche Kunstsammlung. Er arbeitete viel in Novellara, in Reggio, hauptsächlich aber in Brescia, wo er, nach Zamboni, im J. 1572 als Baumeister an der Kathedrale beschäftigt war. »Seine Malereien, unter denen ein bethlehemitischer Kindermord und das Martyrium der hl. Margarethe in S. Francesco zu Brescia zu den umfänglichsten gehören, sind ziemlich schwach und geistlos, mit verwässertem Roth im Fleisch, ein blasser Nachklang Moretto's. Das erste jener Bilder ist bezeichnet: BALNEATOR. F. MDXCIIII.« (*Otto Mündler*). Das Gemälde Moretto's in S. Faustino in riposo zu Brescia (Das Wunder des Faustino und der Giovita) kopirte B. für das Oratorium derselben Kirche. — Nach Rossi hat B. drei vorzügliche Landschaften von Muziano, die eine mit dem hl. Onuphrius, die andre mit dem hl. Eustachius, die dritte mit der hl. Magdalene, in Federzeichnungen kopirt, nach denen sie von Cornelis Cort gestochen wurden. Die Zeichnungen befanden sich eine Zeit lang in Rubens' Besitz, später in der Sammlung Crozat.

s. Campori, Gli artisti etc. negli Stati estensi p. 24. (Davolio, Memorie storiche di Novellara. Manuscript). — Zamboni, Fabbriche di Brescia. — Chizzola, Le Pitture di Brescia, passim. — Rossi, Elogi di Bresciani illustri. Brescia 1620. p. 194. — Lanzi, Pitt. Ital. III. 112. — Mariette, Abecedario. — Rosini, Storia della Pittura V. 311. — Zani, Enciclop. — Cat. Crozat, No. 633. — Vergl. auch den Artikel Cesare Aretusi.

Jansen.

Bagnara. Padre Pietro da Bagnara (Bagnaja oder Baynara) aus Imola, Maler und Kanonikus von S. Giovanni in Laterano, 16. Jahrh. Die Angabe, dass er ein Schüler Rafael's gewesen, ist wenig glaublich, da ein Bild von ihm in S. Maria della Passione zu Mailand das Datum 1579 trägt (Lanzi, Indice I. p. 18). In Padua besitzt die Kirche S. Giovanni di Verdara ein Gemälde von seiner Hand, das mit der Jahreszahl 1537 bezeichnet ist (oben Maria mit dem Kind, unten in einer Landschaft Johannes der Täufer und Augustin). Zwei andre Bilder Bagnara's sind in der Kirche S. Maria in Porto zu Ravenna: das Martyrium des hl. Lorenz und eine figurenreiche Kreuzigung Christi. In alten Kunstberichten heisst er der Meister Orate-deum, weil er der Inschrift auf seinen Gemälden beizufügen pflegte: Orate Deum pro anima hujus pictoris.

s. Zani, Encicl. — Brandolese, Guida di Padova. p. 194. — Rossetti, Guida di Padova. pp. 177 u. 341. — Ribuffi, Guida di Ravenna. p. 85. — Beltrami, Guida di Ravenna. — Lanzi, Pitt. Ital. II. 85. V. 57.

Jansen.

Bagnaschi. Alessandro (Sandrino) Bagnaschi, genannt Bagnasacco, Maler aus Florenz, im Anfang des 18. Jahrh. zu Rom thätig. Er war nach Pazzi besonders durch seine Darstellungen von Einsiedlern bekannt.

s. Zani, Encicl. — Pazzi, Serie di Ritratti etc. I. 2. 16.

***

Bagnatore, s. Bagnadore.

Bagni. Federico di Bagni, Maler aus Mantua, geb. 1527, † 8. Juni 1561.

Ein andrer Maler **Bagni,** Alessandro Bagni, nach seiner Vaterstadt Alessandro da Modena genannt, war um 1620 thätig.

s. Zani, Encicl. — Carlo d'Arco, Delle arti etc. di Mantova notizie. II. 145. — Gualandi, Memorie. Serie V. 91.

Jansen.

Bagni. Carlo Bagni (oder Bagnini), Kupferstecher in Siena. Mitte des 17. Jahrh.

Von ihm radirt:
1) Moses auf dem Berge Sinai. Nach Antonio Maria Ruggieri.
2) Hl. Brigitta von Schweden. 4.
3) Allegorie auf die Familie Medici. Nach Deifebo Barbarini.

W. Engelmann.

Bagno. Cesare da Bagno, einer der berühmtesten italienischen Medailleure in der ersten Hälfte des 16. Jahrh., wahrscheinlich der Vater des Bagno, der in der Werkstatt Benv. Cellini's arbeitete. Seinen Namen (CES. DABAGNO) trägt eine große Medaille mit dem barhäuptigen Bildniss des 1525 verstorbenen Feldherrn Ferdinando Francesco d'Avalos, Marchese von Pescara. (Abgebildet bei Bolzenthal, Skizzen zur Kunstgesch. etc. p. 112. — Nicht zu verwechseln mit einer andern, bei Mazzuchelli abgebildeten Medaille, die das Bildniss des Feldherrn mit dem Helm auf dem Kopf und auf dem Revers das seiner Gattin Vittoria Colonna zeigt.) Zwei andre unbezeichnete Medaillen hält Bolzenthal gleichfalls für Arbeiten Bagno's: die Medaille mit dem Brustbild des Alfonso d'Avalos (abgebildet bei Bolzenthal, Mazzuchelli und Hauschield) und die Denkmünze auf den Feldherrn Giov. Batista Castaldo.

s. Nagler, Monogr. I. 2511.

* * *

Bagnoli. Bernardo (oder Benedetto) und Vincenzo Bagnoli, Brüder, Bildhauer aus Reggio in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. Sie arbeiteten gemeinsam die Evangelistenstatuen und Reliefornamente in der Hauptkapelle der Kirche S. Maria de' Servi zu Bologna. Im Chor des Domes von Ferrara führte Vincenzo Stuckarbeiten aus.

s. Masini, Bologna perlustrata, p. 171. — Gualandi, Memorie etc. Serie IV. 158. — Cittadella, Notizie relative etc. a Ferrara pp. 58. und 61.

Jansen.

Bagnoli. Giovanni Bagnoli, Maler, geb. 29. März 1678 in Florenz, † ebenda 1713. Er arbeitete längere Zeit unter der Leitung Domenico Tempesta's und war seiner Zeit besonders als Thier-, Früchte- und Blumenmaler geschätzt.

Das Bildniss des Künstlers in: Pazzi, Serie di Ritratti etc. P. Ant. Pazzi delin. e scolpì. Fol.

s. Zani, Encicl. — Pazzi II. 1. 9. — Heineken, Dict.

Jansen.

Bagolino, s. Giov. Maria Cerva.

Baguti. Pietro Martire Baguti, Bildhauer und Stuckarbeiter aus Bologna, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. Erwähnt werden Bildhauerarbeiten von ihm in den Kirchen Uomobono und Aldobrando zu Bologna.

s. Füssli, Lex. — Zani, Encicl.

* * *

Bahmann. Ferdinand Bahmann, Kupferstecher, geb. um 1800.

Von ihm gestochen:
1) Christus unter den Schriftgelehrten. Nach Leonardo da Vinci. Fol.
   I. Vor aller Schrift.
2) Hl. Johannes Evangelist in Entzückung. Nach Dominichino. Kopie in Stahlstich nach F. Müller. Fol.
   I. Vor aller Schrift.
   II. Vor der Schrift, nur mit den Künstlernamen.
3) Graf H. C. F. Diebitsch-Sabalkansky. 8.
4) Franz Anton Gérard, franz. Marschall. Julien del. 8.
   I. Vor aller Schrift.
5) Nic. Paganini, Violinist. Gürtelb. 8.
6) General Graf Iwan Fedorow Paskewitsch. 8.
7) Louis Jos. Ant. de Potter, belg. Staatsmann. 8.
   I. Vor aller Schrift.
8) Joh. Skrzynecki, 1830 poln. General. Brustb. kl. Fol.
9) Ladislaus, Graf von Ostrowski. 4.
10) Henriette Sontag, Sängerin. Halbfig. in Kostüm. 8.
11) A. W. v. Schlegel. Halbfig. 8.

W. Engelmann.

Bahr. Jacob Bahr, aus Mailand, Hofbaumeister des Herzogs von Brieg. Er baute in Brieg 1547 die Stadtschule, vollendete 1553 das prächtige Portal des dortigen Schlosses und arbeitete ebenda am Bau des Gymnasiums.

s. Luchs, Bildende Künstler in Schlesien. p. 15.

Alwin Schultz.

Bahren, s. Baren.

Bahuche. Marguerite Bahuche, französische Malerin zu Anfang des 17. Jahrh., Gattin Jacob Bunel's, Hofmalers von Heinrich IV., aus Tours gebürtig und wahrscheinlich eine Tochter des Antoine B., der in den Stadtregistern von Tours 1560 als Maler erwähnt wird. Sie zeichnete sich besonders im Porträtfach aus und malte die Bildnisse der angesehensten Personen des Hofes Mit ihrem Gatten gemeinschaftlich arbeitete sie an der Ausschmückung der kleinen Galerie des Louvre (jetzt Galerie d'Apollon). Nach dem Tode desselben wurde ihr, mit dem Titel einer Hofmalerin, die Aufsicht über die Gemäldegalerien des Louvre und der Tuilerien übertragen; der jährliche Gehalt von 1200 Livres, den sie von 1618—1629 bezog, für jene Zeit eine beträchtliche Summe, ist ein Beweis für das Ansehn und die Gunst, die sie bei Hofe genoss.

Ein Jean Bahuche, wahrscheinlich ein Verwandter der Künstlerin, ist in den Listen der Hofmaler von 1633—1648 namhaft gemacht.

s. Archives de l'art français. III. 55. IV 322 ff. — Nouvelles Archives de l'art fr. (1872) pp. 8. 9. 59. — Baldinucci, Opere. VIII. 363. — Chalmel, Biogr. des hommes célèbres nés en Touraine. — Grandmaison. Documents inédits pour servir à l'histoire des Arts en Touraine. 1870.

J. J. Guiffrey.

Bajardo. Giovanni Battista Bajardo, Maler, geb. um 1620 in Genua, † 1657 an der Pest. Von den Gemälden, deren er eine bedeutende Anzahl für Kirchen und andre öffentliche Gebäude Genua's ausführte, werden besonders die Fresken in S. Pietro di Banchi und im Kloster S. Agostino mit Lob erwähnt.

s. Soprani, Artisti Genovesi. p. 210. — Baldinucci, Opere. XVIII. 189. — Lanzi, Pittura Ital. V. 278.

Jansen.

Baider. Simon Baider, irrthümliche Lesart für Simon **Haider**.

Baier. Michael Baier (oder Bayer), auch von Rotheberg (Notheberg) zubenannt, Stückgiesser zu Riga in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. In den Jahren 1566—1582 goss er zehn reichverzierte Kanonen, die sich im Zeughaus der Cittadelle von Riga bis zum J. 1837 befanden, wo sie nach St. Petersburg gebracht wurden.

J. Döring.

Baikow. Konstantin Ssergejewitsch Baikow, Architekt, war vom J. 1847 bis zum J. 1853 Schüler der kaiserlichen Akademie der Künste in St. Petersburg, von welcher ihm im J. 1857 der Titel eines Akademikers ertheilt wurde. B. hat mehrere Kirchen an verschiedenen Orten des Kursk'schen Gouvernements erbaut.

V. Schröter.

Baile. Paul Benoit Edouard Baile, französischer Maler, geb. 2. April 1835. Er schloss sich der Schule Picot's an, der zwischen dem Klassizismus und der romantischen Richtung der französischen Malerei eine vermittelnde Stellung suchte. Die meisten Arbeiten Baile's sind historische Genrebilder: Leo X., Rafael in den Loggien des Vatikans besuchend (im Salon v. 1842), Tintoretto und Aretin (im Salon v. 1846) u. a.

* *

Baille. Alexander Baille, englischer Kupferstecher, zweite Hälfte des 18. Jahrh.

Von ihm gestochen.

1) Hl. Cäcilie, Halbfig. Nach Franc. Fernandi (Imperiali). 1764. Fol.
2) Hl. Familie. Ecce mater virgo etc. 1764. Nach Dems. Fol.
3) Rob. Simon, Arzt. Gürtelbild. 1776. Nach de Nune. 4.

s. Bryan-Stanley, Dict.

W. Engelmann.

Bailleul. Baudin oder Baudesson de Bailleul, flandrischer Maler, arbeitete zu Arras um 1419 und führte für den Herzog von Burgund mehrere Wappenschilder aus. Die Identität dieses Malers mit einem Künstler gleichen Namens, der 1448 Teppichmuster für den Herzog arbeitete, ist ungewiss.

s. L. de Laborde, Les ducs de Bourgogne. I. 164. 172.

J. J. Guiffrey.

Bailleul. Bailleul, französischer Porträtmaler, geb. um 1690. (Heineken nennt ihn Baillenil.)

Nach ihm gestochen:

1) Fr. de Salignac de la Motte-Fénélon, Erzb. von Cambrai. Brustb. in Oval. B. Picart dir. (et sc.) 8.
2) Anonymes Porträt eines Bischofs. Gest. von C. Duflos. 12.

s. Heineken, Dict. — Siret, Dict. 2. éd.

W. Engelmann.

Bailleul. Fr. Bailleul, französischer Kupferstecher, der um 1720 in Paris lebte. Er stach eine Anzahl von Bll. mit Darstellungen der Feierlichkeiten bei der Krönung Ludwig's XV.

s. Bryan-Stanley, Dict.

* *

Bailleul. Nicolas de Bailleul, s. **Belle.**

Baillie. William Baillie, englischer Kunstdilettant und Kunsthändler, gewöhnlich »Kapitän Baillie« genannt, weil er mit diesem Grade längere Zeit in der englischen Armee diente, geb. in Irland, aber gewiss nicht, wie die gewöhnliche Angabe lautet, um 1736, sondern wenigstens acht bis zehn Jahre früher. Wir haben von ihm eine Radirung, das Porträt des Grenadiers J. Golding (s. unten Nr. 28), mit dem Datum 1753; in seinem siebzehnten Jahre hätte er schwerlich schon Soldat und Dilettant zugleich sein können; ebenso unwahrscheinlich ist, dass er erst 23 Jahre alt gewesen, als er 1759 in Rom das Bl. radirte, auf welchem er als Kapitän im dritten leichten Kavallerieregiment genannt ist (Nr. 95. Die verschlagene französische Flotte). Die Inschriften auf dem 1760 radirten Porträt des Fähnrich's D. Brown (Nr. 24) besagen, dass B. damals als Kapitän noch bei demselben Regiment im Dienst und dreier fremder Sprachen, des Lateinischen, Griechischen und Italienischen, kundig war. Die Marine (Nr. 92) unterzeichnet er im J. 1761 als Kapitän des 17. Dragonerregiments; seitdem scheint er den Militärdienst aufgegeben und sich ganz der Kupferstecherkunst gewidmet zu haben; denn von 1760 bis 1779 förderte er regelmässig jedes Jahr einige Werke in verschiedenen Stichgattungen (Aetz-, Kreide-, Tusch-, Schab- und Farbenmanier) zu Tage. Seinem Freund und Landsmann, dem Maler Nathanael Hone aus Dublin, widmete er 1760 die zu Rom radirte Landschaft (Nr. 81), aus Erkenntlichkeit für den von ihm empfangenen Unterricht, so dass wir diesen Künstler als seinen Lehrmeister ansehen dürfen; mehr jedoch verdankte er unstreitig autodidaktischen Studien und Uebungen. Er war keineswegs ein gewöhnlicher Liebhaber, sondern hatte wirklich künstlerische Neigungen und Anlagen. Es scheint, dass er sich anfangs auch mit Malen abgegeben, da das obenerwähnte Porträt des Grenadiers J. Golding *W Baillie* pinx[t] et sculpsit bezeichnet ist; gewiss aber trieb er die Malerei nur kurze Zeit.

Zahlreiche Stiche aus den J. 1759—1763 bezeugen, dass B. sich damals in Rom aufhielt. Seine Arbeiten fanden Beifall und brachten ihm bald reichlichen Gewinn; er verkaufte sie ziemlich theuer, und etliche darunter waren allerdings auch von entsprechendem künstlerischem Werth. Um 1770 verlegte er sich auf die Schabkunst, in der er vielleicht das Beste geleistet hat.

Die Kunsthistoriker übertreiben stark, wenn sie versichern, dass B. in seinen Radirungen Rembrandt nahe komme und seine Kopien von Radirungen dieses Meisters denselben täuschend nachgebildet seien. Bei den letzteren leuchtet der gewaltige Abstand von den Originalen mit der größten Evidenz hervor; die ersteren lassen freilich sofort erkennen, dass unser Künstler sich Rembrandt zum Vorbild genommen, aber die Aehnlichkeit ist doch nur eine äusserliche und man merkt nicht, dass sich auch Etwas von dem innern Wesen des großen Holländers in seinem Nacheifrer regt; er war jenem an Hand, Seele und Phantasie zu wenig verwandt, um ihn auch nur von fern zu erreichen. Besonders vergriff er sich bei seinem Streben nach jener tonreichen und sammetweichen Wirkung, welche Rembrandt durch Stehenlassen des Plattengrades oder durch direktes Stechen mit der kalten Nadel hervorbrachte. B. dachte dasselbe zu bewirken, indem er seine radirten Platten stellenweise mit dem Schabeisen überging, wodurch mehr Tusch- und Schabkunsttöniges hineinkam und die Schattenpartien zwar verstärkt, aber schmutzig wurden, so dass das Ganze einer harmonischen Haltung entbehrt und nur schwarze und weisse Flecken aus der Masse hervorstechen.

Auf seinen Bll. finden sich dreierlei Bezeichnungen: 1. der ganz ausgeschriebene Name; 2. der ausgeschriebene Familienname mit vorangesetzter Abkürzung seines Offiziergrades, oder in Verbindung mit den Anfangsbuchstaben seines Taufnamens, auf verschiedene Weise: Capt. Baillie; Ct.

3. das Monogramm, bestehend aus den zusammengezogenen Anfangsbuchstaben des Vor- und Vaternamens, mit Varianten:

Baillie war sein eigener Verleger. Seine Werke erschienen zuerst einzeln, nachher gesammelt in zwei Foliobänden, von welchen jeder einige fünfzig Bll. enthält, und die er für 33 Pfund Sterling 6 Schilling verkaufte. Ein Exemplar davon mit 114 Bll. ist in Weigel's Kunstkatalog. 1845, zu 60 Thalern angesetzt. Dreizehn oder vierzehn Stücke sind nach Baillie's eigner Erfindung, die andern nach verschiedenen italienischen, holländischen und brabantischen Meistern, die er sehr verständig wiedergegeben hat. Das früheste Datum auf den Bll. ist 1753, das späteste 1787. Der häufige Verkehr mit John Barnard, Sir James Lowther, dem Grafen von Bute, Herzog von Montague und andern vornehmen Kunstliebhabern seiner Zeit, die Beschäftigung mit ihren Sammlungen, die ihm zu seinen Stichen die Originale lieferten, und besonders das regelmäßige Besuchen der Kunstauktionen machten ihn auf dem Wege praktischer Anschauung und Erfahrung zum vortrefflichen Kunstkenner, dessen Autorität bei Ankäufen und Beurtheilungen sehr oft angegangen wurde. Mit dem Verlag seiner Kupferstiche verband er einen ausgedehnten Kunsthandel und hatte dabei zugleich die günstigste Gelegenheit zum Anlegen einer eigenen Privatsammlung. Die ihm ehemals zugehörigen Handzeichnungen und Kupferstiche führen sein mit der Feder aufgezeichnetes Monogramm, das bei heutigen Versteigerungen ein Attestat guter Herkunft ist und den Marktwerth erhöht.

An Baillie's Kupferstichverlag und Kunsthandel knüpft sich ein kunsthistorisch sehr merkwürdiger, fast unglaublicher Umstand: die Verstümmlung der Rembrandt'schen Kupferplatte, die unter dem Namen, »das Hundertguldenblatt« weit und breit berühmt ist. Rembrandt scheint von dieser Platte nicht viele Abdrücke gemacht und sie absichtlich geschont zu haben; aber nach seinem Tode oder schon 1658 bei der Versteigerung seiner Kunstsachen gerieth dieselbe in die Hände eines Spekulanten, der sie durch wiederholtes und massenhaftes Abdrucken zu Grunde richtete. In diesem verdorbenen Zustande erwarb sie Master Greenwood auf einer Reise in Holland, und überliess sie bei seiner Rückkehr nach England an Baillie, der sie wiederaufstach und Abdrücke von der wiederaufgestochenen Platte, die auf gewöhnlichem Papier den Pränumeranten für 4, den Nichtsubskribenten für 5 Guineen (die auf chinesischem Papier ½ Guinee theurer) verkaufte, mit der Erklärung, dass der Käufer, wenn er nicht damit zufrieden sei, sein Geld wieder ausgezahlt erhalten sollte. Meistens wird das Urtheil, mit dem Bartsch leider voranging, noch immer wiederholt: dieser Wiederaufstich sei so vorzüglich besorgt und so herrlich gelungen, dass ein feines, erfahrenes Kennerauge dazu gehöre, um die Abdrücke der retuschirten Platte nicht mit denen vor der Retusche zu verwechseln, während im Gegentheil ein nur wenig

geübter Dilettant dieselben auf den ersten Blick unterscheidet. Auf den schlechtesten Abdrücken von Rembrandt's gänzlich abgenutzten, aber unaufgestochenen Kapitalplatten, z. B. bei dem Porträt des Bürgermeisters Six, erkennt man noch Ueberreste der ursprünglichen Nadelarbeit, die in dem Wiederaufstich der Hundertguldenplatte ganz verwischt und verunstaltet ist: der mannigfaltige, tiefe und innige Seelenausdruck verschwand ebenso spurlos, wie die feine und zarte Abstufung des Helldunkels, hinsichtlich welcher dieses Blatt bekanntlich ein Wunderwerk ist, und anstatt des zauberischen Totaleffekts der ältesten Abdrücke haben die jüngsten nur noch die widerliche Wirkung eines harten, klecksigen Ganzen. Demungeachtet bezahlt man solche Abdrücke immer noch mit 25 bis 30 Thaler, einzig und allein, weil sie selten sind. Um den Abdrücken seiner wiederaufgestochenen Platte den vielbegehrten Vorzug der Seltenheit zu bewahren, machte B. davon nur eine geringe Anzahl, und beging nachher die von Seiten eines Kesselflickers erklärliche, aber von Seiten eines Kupferstechers unbegreifliche Grausamkeit, dass er die Platte in vier Stücke verschiedener Größe zerschnitt, die er einzeln abdruckte und ebenfalls unter seine gesammelten Werke aufnahm.

Selbstporträt des Künstlers, in Hut, Harnisch und Pelzrock. Oval, gehalten von zwei Figuren, die einen Vorhang lüften. Von ihm selbst radirt. qu. Fol.

I. Vor aller Schrift.

II. Se ipsum sc.

Anderes Bildniss des Künstlers. Nach N. Hone. In Bordure. Oval. Fol. (In Boydell's Katalog.)

Von ihm gestochen:

a) Bibel, Legende, Mythologie und Allegorie.

1) Abraham und Isaak. Nach eigener Erfindung, in Rembrandt's Geschmack. Oben liest man: »and Isaac said: Behold the Fire and the Wood: But where is the Lamb for a Burnt-offering?« Darunter ein dicker Strich, und unter diesem, links: *W. Baillie* inv^{t} & sculp. 1765. Radirt. 4.

2) Jakob's Beerdigung im Lande Kanaan, gewöhnlich als Grablegung Christi angegeben, die unmöglich gemeint sein kann. Vor einer Grotte liegt ein in weisses Leinen eingehüllter todter Mann auf einem Gestell, um welches mehr als zwanzig Personen, Männer, Frauen und Kinder, gruppirt sind (vermutlich Joseph und seine Brüder mit Kindern und Gesinde). Nach einer Kapitalzeichnung von Rembrandt. Farbenstich. qu. Fol.

3) Daniel überführt die beiden Alten des falschen Zeugnisses wider Susanna. Nach G. von den Eeckhout. gr. qu. Fol.

I. Die Platte ist bloß radirt. Im Unterrande, links: Eckhout pinx^{t}.; rechts *W. Baillie* sculp^{t}. 1764; in der Mitte: Conviceratenim eos — dixisse Testimonium, und darunter die englische Dedikation des Stechers an den Grafen Bute.

II. Die Platte ist mit dem Schabeisen übergangen, so dass die Radirung nun wie ein Schabkunstblatt aussieht. Unter dem Namen des Stechers ist hinzugefügt: Resculp^{t}. 1774, und bei der Dedikation ist der Name des Malers nicht mehr Eckhout geschrieben, sondern: GERBT. VAN Eeckhout (das letzte Wort in gothischer Schrift).

4) Maria, sitzend, hält auf ihrem Schooße das stehende Jesuskind, das einen Vogel in der rechten Hand hat. Kniestück. Nach Parmegianino. Im Unterrande rechts: *W. Baillie* sculp. 1769. Geschabt. Fol.

5) Maria mit dem Jesuskinde, das sich in die Arme der Mutter schwingt. Das Kind hält der hl. Jungfrau ein kleines Kreuz entgegen. Nach B. Luti. Oval. Bez. mit Monogramm und der Jahresz. 1767. Tuschmanier. Fol.

6) Maria hält mit der Rechten das vor ihr stehende Jesuskind, und reicht ihm mit der Linken einen Apfel. Halbfig. Nach Sabbatini. Published Sepr. 1. 1773. Kreidemanier. 4.

7) Maria mit dem Jesuskinde, das nach einer Traube greift, welche seine Mutter in der Hand hält. Nach Rottenhamer und Breughel. Oval. Kreidemanier. Fol.

I. Vor der Schrift.

II. Ueber dem Oval: Published 17. March 1774; unten zu beiden Seiten die Namen der Künstler.

8) Hl. Familie. Maria umarmt das auf einem Kissen sitzende Kind; im Hintergrunde, links, Joseph. Halbfig. Nach Parmegianino. Publish'd 23. Decr. 1771. Krayonmanier. 4. (Auch in Farben gedruckt.)

9) Hl. Familie, mit dem kleinen Johannes, der mit dem Zeigefinger der linken Hand auf Etwas hinweist. Halbfig. Nach B. Schidone. Geschabt. Fol.

I. Vor der Schrift.

II. Im Unterrande, die Angabe der Sammlung, aus welcher das Originalgemälde herstammt (englisch), und rechts Monogramm.

9a) Die Fusswaschung. Nach dem Gemälde von Rubens in der Kathedrale St. Rombout in Mecheln. Drawn by Mr. Tassaert in the Year. Engrav'd by Capt. Wm. Baillie in the Year 1787. qu. Roy. Fol.

10) Christus und die zwei Jünger zu Emmaus. Nach eigener Erfindung, in Rembrandt'scher Manier. Im Unterrande das Monogr. des Künstlers, und eine lateinische Inschrift: Adaperti sunt . . . . eorum conspectu. Radirung. Fol. — Le Blanc, 14, erwähnt noch eine Darstellung desselben Gegenstandes nach Rembrandt, vom J. 1760, führt aber dabei weder Stichmanier noch Dimensionen an, die auch bei einer »Grablegung Christi« (No. 12), angeblich nach Rembrandt und vom J. 1777, nicht erwähnt sind.

11) Fliegende Engel. Nach Rafael. Kreidemanier. Erwähnt bei Heinecken und Le Bl. 18.

12) Der Apostel Petrus, die Schlüssel in der Hand haltend. Ganze Fig. Nach eigner Erfindung in Rembrandt'scher Art. Unbezeichnete Radirung. kl. Fol.

12a) Der Apostel Petrus mit der Tiara. Rubens del. W. Baillie sculp. 18. Jan. 1785. — Heinecken (Dict. II. 32) und Le Blanc (Man. 15) erwähnen einen Ap. Petrus mit der Tiara vom 4. Mai 1761, ohne weitere Angabe. *(Gruner.)*

13) Die Vermälung der hl. Katharina von Siena. Nach Romanelli. Kreidemanier.
I. Vor aller Schrift (bei Einsiedel).
14) Zwei mythologische Gegenstände: Apollo; Bacchus und Ariadne, in Rundungen. Nach Franceschini. Publish. Jan. 2d. 1772. Kreidemanier. — Fol.
15) Aurora. Nach G. Reni. Oval. qu. Fol. Auch roth gedruckt.
I. Vor der Schrift.
II. Mit der Schrift und Dedikation an Viscount Mount Stuart etc. und Wappen.
16) Psyche, von Amorinen auf Wolken getragen und begleitet. Nach Correggio (?). 1. Aug. 1777. Kreidemanier. kl. qu. Fol.
17) The Quarrel of Cupid and Psiche. Nach N. Poussin. Oval. qu. Fol.
I. Vor der Schrift.
18) Cupids hunting. Why the Timid Hare pursue? Vier Liebesgötter fangen einen Hasen. Nach N. Poussin. Oval. 20. Oct. 1779. Kreidemanier. qu. Fol. Auch in Farben gedruckt.
18a) Cupido and Psyche. Nach Cipriani. 4. (Bei Einsiedel.)
19) Amor, an der Erde sitzend, lehnt sich mit dem rechten Arm auf ein Weinfass, und hält in der linken Hand eine Fackel; bei ihm zwei Satyrknaben. Nach Aur. Milani. Im Unterrande die Namen der Künstler, und: Quo me, Bacche, rapis tui Plenum? — Radirung. kl. qu. Fol.
20) Amor, knieend, schlägt Feuer mit Stahl und Kiesel; neben ihm ein Knabe mit der Herkuleskeule. Nach G. Reni. Im Unterrande der Name des Stechers, vier englische Verse, und: Pubd. Jany. 1. 1777. Kreidemanier. 4. — Es gibt rothe und mehrfarbige Abdrücke. Dazu gehört ein Papierstreifen mit der Inschrift: From a Drawing by Guido in the Collectn. of the Earl of Bute, die von einer besondern Platte abgedruckt ist.
21) Die eitle Träumerei, versinnbildlicht durch einen Knaben, der auf Wolken reitet und Seifenblasen macht. Nach Rubens. Radirung. gr. 8.
I. Mit der Inschrift: Engrav'd from a Painting by Rubens, und rechts Rubens Zeichen.
II. Unten links: Rubens p.
Sehr selten, da die Platte nach wenigen Abdrücken vernichtet wurde. (In Einsiedel's u. Schwarzenberg's Sammlung.)

b) Bildnisse, Genre, Landschaft u. A.

22) Sofonisba Anguisciola, ital. Malerin, Halbfig. vor der Staffelei sitzend und mit dem Malen eines Madonnenbildes beschäftigt. Nach ihr selbst. Im Unterrande: Ipsa pinxit, zwei italienische Zeilen, und unten, rechts, Monogr. Schabkunstbl. Fol.
I. Wie beschrieben.
II. Vortheilhaft überarbeitet.
23) Reinier Ansloo, holländischer Prediger. Kopie der Rembrandt'schen Radirung (B. 271). — Bei Le Bl. 42.
24) Daniel Brown, Kornett (Fähnrich) bei dem Kavallerieregiment des Kapitän Baillie, stehend; Dreimaster, Reiterstiefeln, Degen an der Seite, Stock in der linken Hand. Im Hintergrunde ein Reiterscharmützel. Oben in der Mitte: Spectemur agendo; in der Ecke rechts: Monogr. 1760. Unten: ιλ μιο Αλφιερε d. i. il mio alfiere (mein Fähnrich) delineato & inciso in Quatr' ore (gezeichnet und radirt in vier Stunden). W. *Baillie* Capo. di 3o Rego. Caval. Legiera. 4.
24a) George Villiers, Herzog von Buckingham. Brustb. nach A. van Dyck. kl. Fol.
I. Mit den weissen Ecken oben und ohne Titel.
II. Van Dycke del. W. Baillie sculp. Published 4. June 1785.
25) John Stuart, Graf von Bute, als Lord Vicomte Mountstuart. Brustbild. Nach Nath. Hone. Oval. Oct. 20th. 1779. Geschabt. Fol.
I. Vor aller Schrift.
II. Mit Schrift und schwarz gedruckt.
III. Farbiger Druck.
26) Dow, die Mutter des holländischen Malers Gerrit D., halbe Figur, auf einem Stuhle sitzend, die Hände vor sich gekreuzt. Nach G. Dow. 1638. Oval. Ganz unten, in der Ecke links: 17 March 1775. Kreidemanier. Oval im Viereck. Fol. — Auch in farbigem Druck.
27) Caspar Gevaert, 3/4 links, die linke Hand aufgestützt. Halbfig. Nach A. van Dyck. Published Sepr. 1st. 1773. Crayonmanier. Fol.
28) John Golding, Grenadier im 13. englischen Infanterieregiment, mit angelegtem Bayonett. Nach dem Leben. Bez. W. *Baillie* pinxt. & sculpsit. 1753. 4. Radirt.
29) Frans Hals, holländischer Maler, halbe Figur, 3/4 links, Hut mit breiter Krämpe, Spitzenkragen und Manschetten. Nach ihm selbst. Fol. — Hauptbl.
I. Die Platte ist bloß radirt. Unten rechts: Fr. Halls pinxt., links: W. *Baillie* sculp. 1765.
II. Die radirte Platte ist in schabkunstartige Wirkung gesetzt. Im Unterrande, rechts: Se ipse pinxit; links: W. *Baillie* sculp., und in der Mitte: Franciscus Hals pictor. In the collection of John Blackwood Esqr.
Bei Einsiedel auch in Farben gedruckt.
30) William Kellet, englischer Oberstlieutenant von Gibraltar. Nach der Natur. Oval. 1779. — Erwähnt im britischen Porträtkatalog v. H. Bromley.
I. Punktirt und in Kreidemanier; schwarz.
II. Von gemalter Platte gedruckt.
31) Frans van Mieris, halbe Figur, 3/4 links, die linke Hand in die Seite gestemmt. Nach ihm selbst. Pub. Janry. 1777. Kreidemanier. Fol. — Auch in farbigem Druck.
32) James, Herzog von Monmouth, zu Pferde im Vordergrunde einer Landschaft, wo im Mittelgrunde ein Reitergefecht dargestellt ist. Nach Netscher und Wyck. Im Unterrande: der Name des Dargestellten, 2 englische und 2 lateinische Verse, die Künstlernamen, und ganz unten, rechts: 30 Sept. 1774. Geschabt. gr. qu. Fol. — Hauptbl.
I. Die lateinischen Verse lauten: Dii Jovis intectis iram meseranter inanem, etc.
II. Hier ist meseranter in miserantur verbessert.
33) Siamesischer Gesandte am Hofe Karl's I. von England, Kniestück, stehend. Nach Rubens. Kreidemanier. Fol.
I. Vor der Schrift.
II. Oben, die Angabe des Besitzers der Originalzeichnung; im Unterrande, eine zweizeilige englische Inschrift: The Siamese ..... anno 1636, und darunter rechts: W. *Baillie*. f. June 17. 1774.
III. Gesicht und Mütze farbig.

34) Siamesischer Priester bei der ebenerwähnten Gesandtschaft, ganze Figur, stehend. Nach Rubens. Kreidemanier. Fol.
   I. Unter dem Einfassungsstrich, rechts: WB. F. Im Unterrande: eine englische Inschrift von 3 Zeilen und darunter: May 1st. 1774.
   II. Anstatt des Monogramm's unter dem Einfassungsstrich, rechts, liest man: Ct. W. *Baillie* f.
   III. Gesicht und Schärpe farbig.
35) Jan Six, Bürgermeister zu Amsterdam. Kopie der berühmten Radirung von Rembrandt (B. 285). Unten steht ganz fein: J. Six Bourgmestre de Hollande. Rembrandt fec. 1647. Bei abgeschnittenem Rande ist diese Kopie betrüglich, weil das B links unten in der Ecke der Darstellung fast nicht sichtbar ist. Fol. — So beschrieben bei Nagler, Monogr. I, no. 1576, aber möglicherweise verwechselt mit der Kopie von Basan.
36) James Turner, reicher englischer Bettler, Brustbild, 3/4 rechts. Nach N. Hone. Oval. Radirung. 12.
   I. Vor aller Schrift. Das Oval ist ohne Einfassung und unter dem Oval ein Stern.
      In der Sammlung Schwarzenberg.
   II. Das Oval ist ohne Einfassung. Unten: Monogr. 1762. Ohne sonstige Bezeichnung.
   III. Das Oval ist mit doppelten Randlinien eingefasst und die Platte mit dem Schabeisen überarbeitet. Oben: Jas Turner a Beggar valued his Time at a Shill.g an hour in the Year 1750. Unten: Engraved by Capt. Baillie from a miniature by Mr. Hone. Nov. 9. 1774. — Bei Le Blanc, 52, als Wiederholung des vorhergehenden Porträts erwähnt; es handelt sich aber nur um eine Ueberarbeitung derselben Platte, die um so leichter kenntlich ist, als unten im Rande des Ovals noch deutliche Spuren von dem ausgelöschten Monogramm des ersten Plattenzustandes zu sehen sind.
37) Jan Yytenbogaert, Steuereinnehner zu Amsterdam. Kopie der Rembrandt'schen Radirung, die unter dem Namen Der Goldwäger oder Der Bankier bekannt ist. (B. 281.) Fol.
   I. Im Unterrande, links: Rembrandt f. 1639, und etliches Gestrichel von Nadelprobirungen.
   II. Im Unterrande ist hinzugekommen, rechts, Baillie's Monogramm, und in der Mitte:
      —— Scilicet improbae
      Crescunt divitiae; ——
38) Wilhelm II., Prinz von Oranien, Vater König Wilhelm's III. von England, zu Pferde; bei ihm ein Begleiter, ebenfalls zu Pferde, und ein Jagdhund. Nach G. Terburg. Publish'd Sepr. 30. 1771. Radirung. qu. Fol.
   I. Vor den Federn auf den Hüten.
39) Cornelis de Witt, Bürgermeister von Dordrecht, Bruder des Großpensionars Jan de Witt, Brustbild, 3/4 links, Lockenhaar und Spitzenkragen. Oval mit Umschrift. Unten, rechts, W. Baillie sc. June 17th. 1774. Im Unterrande:
   Natus Ano. 1623. — Mortuus Ano. 1672.
      Saevo furor ore trucidat.
   Schwarzkunstbl. kl. Fol.
40) Soldiers Quarelling at Dice, Soldatenrauferei bei Würfelspiel. Gruppe von fünf Figuren. Nach Valentin. Im Unterrande, links: J. Boydell excudit, Mar. 1. 1769. Vol. II. No. 40. Radirung. qu. Fol.
   I. Vor aller Schrift.
   II. Mit der Schrift.
41) Triktrakspieler, 4 Figuren, aber nicht 4 Offiziere, wie meistens angegeben ist, sondern zwei spielende Soldaten, denen eine Frau und ein Mann im Mantel zusehen. Nach Geraats, (Marc Geerarts) womit wahrscheinlich Gerard Honthorst gemeint ist. kl. Fol.
   I. Die Platte ist radirt und misst 249 Mill. Höhe bei 182 Mill. Breite. Im Unterrande, die Dedikation des Künstlers an den Grafen von Bute (englisch).
   II. Die Platte ist verkleinert und nur noch 239 Mill. hoch, 167—170 Mill. breit; die Radirung mit dem Schabeisen überarbeitet, und in Schabkunsteffekt gesetzt. Anstatt der Dedikation liest man im Unterrande links: Geraats pinxt., und rechts: *W. Baillie* sculpt. — Le Blanc, 66, hält, ich glaube mit Unrecht, diese verkleinerte Platte für eine in geschabter Manier ausgeführte Wiederholung der größeren Platte; abgesehen von dem weicheren Effekt, ist diese letztere Platte leicht daran zu erkennen, dass der links am Tische stehende Soldat, der eben die Würfel aus dem Becher geschüttet, am rechten Bein unter dem Knie eine Bandschleife trägt, die auf der kleineren Platte fehlt.
42) Reitergefecht am Ufer eines Flusses in einer bergigen Landschaft. Unten links: Monogr. 1762. Radirung in Rembrandt's Manier. qu. Fol.
   Die bei Le Blanc, 55, nach Heineken erwähnte »Schlacht nach Rembrandt«, von der ein erster Plattenzustand ohne Hintergrund und Luft existiren soll, ist höchst wahrscheinlich das obige Reitergefecht, das er unter Nr. 56 noch einmal anführt. Ein solcher Abdruck befand sich in der Sammlung Einsiedel.
43) Ein bärtiger und barhäuptiger Mann, Brustbild, 3/4 links, die Rechte am Degengriff. Nach Salv. Rosa. Im Unterrande, rechts: engraved by Ct. W. *Baillie* 1763 (mit der Nadel gerissen). Radirung. kl. Fol.
   I. Vor aller Schrift.
44) Ein alter Bauer, Hut auf dem Kopf, in der rechten Hand einen Korb haltend. Halbfigur. Nach Zuccaro. Pub. Jany. 1777. Zeichnungsmanier. kl. Fol. — Auch in farbigem Druck.
45) Ein Mädchen mit turbanartigem Kopfputz, hält den Zeigefinger vor den Mund. Brustbild. Nach G. Reni. Publish'd as the Act directs Oct. the 1st. 1771. Geschabt. kl. Fol.
   I. Vor aller Schrift.
46) Ein nacktes Kind, auf einem Tuche liegend, streichelt einen hinter ihm stehenden bärtigen Mann, der sich zu ihm hinüberbückt. Studienfiguren, wahrscheinlich zu Joseph mit dem Jesuskinde. Nach Guercino. Publish'd Decemr. 1st. 1771. Kreidemanier. qu. Fol.
47) The anxious mother and sick child. Gruppe von Frauen und Kindern, 10 Studienfiguren. Nach D. Zampieri. Zeichnungsmanier. qu. Fol.
   I. Vor dem englischen Titel.
   II. Mit diesem Titel und: Publish'd 1st. Sept. 1773.
48) Alter Mann mit Kappe und großem Bart. Kopie nach Rembrandt (B. 295). Radirung. 12.

49) Alter Mann, in bloßem Kopf mit reichem Haarwuchs und vollem Bart, die beiden Hände vor der Brust in die Aermel seines Rockes gesteckt. Nach Rembrandt. Radirung. gr. 8.

I. Im Unterrande, die lat. Inschrift: Dilator, spe lentus. . . . . . . Difficilis querulus, und das Monogramm des Radirers.

II. Ist zum Monogramm die Jahreszahl 1761 hinzugekommen.

III. Steht unter dem Monogramm und Datum: Rembrandt (mit der Nadel gerissen) und das radirte Bl. ist in Schabkunsteffekt gesetzt.

50) Ein alter Mann, nach rechts profilirt, mit struppigem Bart und Haupthaar, trägt einen Pelzrock, und darüber eine goldene Kette. Brustbild. Hintergrund weiss. Oben in der Ecke, links: Monogr. 1761. Radirung in Rembrandt's Manier. H. 91 Mill. Br. 72.

I. Vor dem Monogr.

51) Derselbe alte Mann, ebenso profilirt, mit gleichem Bart und Haupthaar, trägt einen weissen Hemdkragen und einen Rock ohne Pelzverbrämung und Kettenumhang. Brustbild. Hintergrund stark schattirt. Oben in der Ecke links: Monogr. 1761. Aehnlich radirt. H. 131 Mill., Br. 98.

52) Ein Mann im Pelzrock, mit ganzem Bart, platte Mütze auf dem Kopf, die Hände vor der Brust. Nach Rembrandt. Radirung. Fol.

I. Im Unterrande links: Rembrandt 1646; rechts: W. *Baillie* f. 1765, und eine italienische Inschrift: Agli Dilitanti . . . . . . e dedicata.

II. Die Platte ist überarbeitet und in Schwarzkunsteffekt gesetzt.

53) Der Astrolog. Ein Gelehrter, sitzend, stützt den Kopf auf den linken Arm und legt die rechte Hand auf ein aufgeschlagenes Buch, das vor ihm auf dem Tisch liegt. Nach G. Terburg. Kniestück. Radirt und geschabt. Fol.

I. Vor aller Schrift.

II. Mit den Namen der Künstler.

54) L'Histoire touchante. In einer Stube, am Kamin, liest ein junger Mann aus einem Buche vor; ihm gegenüber, in einem Lehnstuhl, sitzt ein bejahrter Mann, der aufmerksam zuhört und die Hand des aufgestützten rechten Armes vor die Augen hält; im Hintergrunde, eine alte Frau bei einem Gardinenbett. Nach einer Zeichnung von Rembrandt, welcher damit höchst wahrscheinlich die Häuslichkeit des alten Tobias, dem sein Sohn die Hauspostille vorliest, darstellen wollte. Radirung. qu. Fol.

I. Unter dem Einfassungsstrich: Gravé d'un Dessein de Rembrandt dans le Cabinet de Monsr. Dan. Neyman à Amsterdam, und rechts das Monogramm des Stechers und die Jahreszahl 1767.

II. Mit dem Zusatz des obigen französischen Titels, und das Ganze in Schwarzkunsteffekt gebracht.

55) Bettler vor einem Hause. Kopie einer Radirung Rembrandt's (B. 176.) 4. In der Sammlung Einsiedel.

56) Der Federschneider, in seiner Schreibstube vor einem Tisch sitzend, worauf eine brennende Kerze steht. Nach G. Dow. Geschabt. Fol.

57) Die Spitzenklöpplerin, in der Küchenstube sitzend und bei Licht arbeitend. Nach G. Dow. Geschabt. Fol.

I. Im Unterrande, die Namen der Künstler, das Wappen des Herzogs von Montague, Besitzers des Originalgemäldes, und ganz unten, links, Spuren einer ausgeschliffenen und unleserlich gewordenen Inschrift. Die Ränder der Platte sind noch ungesäubert.

II. An der Stelle der unleserlichen Inschrift liest man: Publish'd Sepr. 1st. 1773.

58) Das Innere einer Wohnstube, mit zwei Offizieren, von denen der eine an einem auf dem Tisch stehenden Licht seine Pfeife anbrennt, der andere mit einem Strohhalm eine im Lehnstuhl eingeschlummerte Frau unter der Nase kitzelt. Nach G. Dow. Publish'd 1st. Jan^ry. 1774. Geschabt. Fol.

I. Die Unterschrift mit der Nadel gerissen.

Auch rothe vollendete Abdrücke.

59) Ein Mädchen, sitzt auf einem Stuhl und hält mit beiden Händen ein aufgeschlagenes Zeichenbuch. Halbe Figur. Nach G. Dow. Mit trockner Nadel gearbeitet. Rund in einem Viereck. kl. Fol.

I. Vor der Schrift.

II. Im Unterrande, die Namen der Künstler und: In the Collection of Sir James Lowther Bar^t.

III. Von gemalter Platte gedruckt.

60) Eine junge Frau vor einem Fenster mit einer brennenden Lampe, dessen Licht sie gegen den Luftzug schützt. Nach G. Dow. Publish'd as the Act direct. Oct. 1st. 1771. Geschabt. kl. Fol.

61) The Piping Boy. Ein Flöteblasender Hirtenknabe. Nach N. Hone. Mezzotinta. Fol.

I. Im Unterrande der Titel, der Name des Malers, und: Engraved by Captn. Baillie. 1771.

II. Unten links, mit dem Zusatz: Publish'd 1st. May 1771.

62) The Alchymist. Ein Unkenbrenner am Ofen schürt das Feuer. Nach D. Teniers. Radirung. qu. Fol.

I. Vor aller Schrift.

II. Im Unterrande, rechts und links, die Namen der Künstler, zwei englische Verse und dazwischen der obige Titel.

63) Das Innere einer Dorfschenke. Zwei Bauern spielen Karte, wobei drei andere zusehen; im Hintergrunde noch fünf Figuren. Nach D. Teniers. Publish'd Decr. 1771. Schwarzkunst. gr. Fol. — Kapitalbl.

I. Vor der Schrift.

64) Ein am Fenster sitzender Bauer; er hält in der Linken einen Krug, in der Rechten seine Pfeife. Halbfigur. Nach A. van Ostade. March the 17. 1774. Geschabt. Fol.

I. Vor der Schrift.

65) Le Paysan sans Souci. Brustbild eines Bauern in bloßem Kopfe und Profilansicht, rechts. Nach A. van Ostade. Radirung. 8.

I. Im Unterrande links der Name des Malers. rechts: W. *Baillie* F. May 6. 1775.

II. Mit dem franz. Titel.

Auch Abdrücke, wo die Köpfe farbig gedruckt sind.

66) Ein Bauer, $^{3}/_{4}$ rechts, eine hohe runde Mütze auf dem Kopf. Nach A. van Ostade. Radir. 8.

67) Zwei Bauern am Kamin; der eine sitzt und hält einen Krug; der andere steht und hält eine Pfeife. Nach A. van Ostade. Im Unterrande, links

der Name des Malers; rechts: Monogr. 1765. Radirung. 4.

67a) Das Tischgebet oder le Bénédicité. Betende Bauernfamilie. Gruppe von vier Personen. Nach A. von Ostade. Mezzotinto. kl. Fol.

I. Vor aller Schrift.

II. A. v. Ostade pinx. W. Baillie sculpt.

(Heineken und Le Blanc, 59. erwähnen ein »Bénédicité des Paysans« nach J. Molenaer.)

68) Bauernstube mit 5 Figuren um einen Tisch. Links, auf einer niedrigen Bank, sitzt ein vom Rücken gesehener Bauer, der mit der Linken an seine Mütze greift und mit der Rechten ein volles Glas aus den Händen einer Bäuerin empfängt. Nach A. van Ostade. Radirung. Fol.

I. Im Unterrande, rechts: A. Ostade, und links: Monogr. 1765.

II. Ist zu dem Namen des Malers noch pinx[t] hinzugekommen.

III. Das Monogramm des Stechers nebst dem Datum und der Name des Malers sind ausgeschliffen und das Ganze in Schabkunsteffekt gesetzt.

69) Bauernstube mit 7 Figuren; links, ein Bauer und eine Bäuerin in sehr vertraulichem Umgange; auf derselben Seite, im Vordergrunde, hält ein vom Rücken gesehener Trinker ein volles Glas, und ihm gegenüber sitzt ein Raucher. Nach A. van Ostade. Radirung. Fol. —

I. Ohne Schrift.

II. Links A. Ostade, rechts Monogr und 1767.

III. In farbigem Druck.

70) Bauernstube mit 4 Figuren, Seitenstück zum vorhergehenden. Links gibt eine Frau einem Kinde Brei zu essen; rechts, bei der Thür, sitzt ein Zeitungsleser. Nach A. van Ostade. Unter dem Einfassungsstrich, links der Name des Malers; rechts: W. Baillie sculp[t]. 1768. Radirung. Fol. —

Nach Heineken existiren von diesem Bl. zwei Plattenzustände. In dem einen hat das Fenster, rechts hinter dem Zeitungsleser, noch nicht die runden Glasscheiben, die auf dem andern hinzugekommen sind.

71) Die Dorfschule. Gruppe von 19 Personen. Nach A. van Ostade. Radirung. qu. Fol.

I. Mit dem Titel: The School.

II. Ohne den Titel.

72) Das Bordell. Zwei Männer und zwei Frauen bei einem gedeckten Tisch; im Hintergrunde, rechts, ein Bierfiedler und Lautenspieler. Nach J.M. Molenaer. May the 3[d]. 1774. Geschabt. Fol.

73) Ein Raucher, der in einem fassartigen Sessel sitzt. Unten, links: Corn. Dusart fe: 1689; rechts: Monogr. 1767. Tuschmanier. 12.

74) Ein Trinker, vom Rücken gesehen, schenkt sich ein Glas Bier ein. Unten, links: Corn. Dusart fe: 1689; rechts: Monogr. 1767. Tuschmanier. 12. — Seitenstück zum vorhergehenden.

75) Les orphelins de la paroisse. Nach Lenain. 1771. Mezzotinto. Fol. — War bei Ensiedel und Schwarzenberg.

I. Vor der Schrift.

II. Mit dem Titel: Parish Orphans, und den Namen des Malers und Stechers.

76) Herr und Dame. Nach J. Esselens. Zeichnungsmanier. kl. qu. Fol. — In: C. Ploos van Amstel's Zeichnungswerk No. 72.

77) Zwei Brustbilder Frauen in orientalischem Kostüm. Anonymes Bl. 8.

Auch in Farben gedruckt.

78) Landschaft mit Tempelruinen und Figuren, im Claude-Lorrain'schen Geschmack. In der Mitte des Vordergrundes ein Mann in Turban und Rockelor nach Rembrandt's Art und zwei sitzend Frauen. Radirt nach eigener Erfindung. qu. Fol.

I. Vor der Schrift.

II. Unten, links: *W. B.* del. & sculp. 1762.

79) Evening. Ansicht eines Dorfes an einem Flusse; links zwei Windmühlen; rechts ein Segelfahrzeug. Nach Rembrandt. Tuschmanier. qu. Fol. oben abgerundet.

I. Unter dem Einfassungsstrich, links: Rembrandt del[t]. ; rechts: Monogr. Leyden 1765.

II. Zwischen den beiden Künstlernamen ist in der Mitte der oben angegebene englische Titel.

80) Paysage aux trois arbres. Kehrseitige Kopie der unter diesem Namen berühmten Landschaft von Rembrandt. (B. 212). qu. Fol.

I. Ohne Monogramm von Baillie, und die Luft wie im Original schattirt.

II. Mit Monogramm, in halber Höhe links. Der Himmel ist in der Schattirung verstärkt, und oben in der Mitte, aus einem schwarzen Gewölk, schlägt der Blitz herab. (Schwarze und braune Drucke.)

81) La Grange à foin. Originalseitige Kopie der sobenannten Radirung von Rembrandt (B. 224). kl. qu. Fol.

82) Landschaft mit weiter Aussicht. In der Mitte des Vordergrundes ein dürrer Weidenstamm; im Mittelgrunde, rechts, ein Bauer auf einem mit zwei Ochsen bespannten Karren. Angeblich nach einer Zeichnung von Rembrandt, wahrscheinlicher jedoch nach Phil. de Koning. Unter dem Einfassungsstrich, rechts: 1760. Im Unterrande, in der Mitte: Tacet et loquitur, und darunter die italienische Zueignung an N. Hone, unterzeichnet: W. *Baillie* Capitano del Regim[o] 51 di S. M. B. Kreidemanier. qu. Fol.

I. Vor aller Schrift. In Schwarzenberg's Sammlung.

83) Landschaft mit einer steinernen Brücke, die über einen breiten Fluss nach einer Stadt führt. In der Mitte des Vordergrundes ein Eseltreiber; rechts, zwei Wäscherinnen. J. Doomer del. Unten, über dem Einfassungsstrich, in der Ecke rechts: engraved by Captain WBaillie 1764. Radirt. gr. qu. Fol.

I. Nur mit dem Namen des Stechers und des Besitzers der Zeichnung: In the Collection of the Earl of Bute.

II. Mit den Worten: A. View ... of Amboise

Heineken führt das Bl. als Ansicht von Nantes fälschlich unter Dormer an, was Le Blanc (95) wiederholt hat.

84) Landschaft mit Figuren und Vieh. Nach Berchem. Publish'd Feb[y]. 2[d]. 1772. Tuschmanier. qu. Fol.

85) Landschaft mit Mondscheinbeleuchtung. Im Vordergrunde, an einem Wasser, eine Gruppe von sieben Kühen. Nach A. Cuyp. Published Sep[r]. 1. 1773. Geschabt. qu. Fol.

86) Landschaft mit Hirten und Vieh. In der Mitte des Vordergrundes Gruppe von vier Landleuten. Nach einer Zeichnung von P. Molyn (bez. und

datirt 1654). Pub^d. Jan^ry. 1777. Tuschmanier. kl. qu. Fol.

87) Landschaft mit Figurenstaffage. Auf einer Anhöhe, zwei zweispännige Fuhrwerke. Nach P. Molyn. Publish'd Feby 2^d. 1773. Tuschmanier. qu. Fol.

88) Landschaft mit Figuren und Viehstaffage. Im Vordergrunde, links, treibt ein Hirt fünf Ochsen eine Anhöhe hinan. Nach Molyn. Publish'd Jan^ry. 1. 1774. Tuschmanier. qu. Fol. — Seitenstück zum vorhergehenden.

89) Alphen near Leyden. Dorfansicht; vorn, auf einem Wasser, drei Fischerböte mit 7 Figuren. Nach J. van Goyen. Publish'd Jany. 1st. 1777 (nicht Oct. 1771, wie bei Le Blanc, 93. irrig angegeben ist). Tuschmanier. qu. Fol.
I. Vor dem Namen des Dorfes.

90) Village de Zeedorp. Dorfansicht; links eine Kirche; rechts eine Gruppe Figuren und ein Fuhrwerk; im Hintergrunde ein Fluss. Nach einer Zeichnung von J. van Goyen mit dem Datum 1653. Publish'd October 1st. 1771 (nicht Jan^r. 1777, wie bei Le Blanc, 96, welcher diese Ansicht von Zeedorp mit der vorhergehenden von Alphen verwechselt). Tuschmanier. qu. Fol.
I. Vor dem Namen des Dorfes.

91) Ruhende Thiere, eine Ziege, vier Schaafe und zwei Lämmer, in einer Landschaft. Nach J. van der Meer dem Jüngern. Kreidemanier. qu. Fol.
I. Vor der Schrift.
II. Im Unterrande, die Namen der Künstler und des Besitzers der Zeichnung; dahinter: Publish'd 2^d. Feby. 1773.

92) Landschaft mit Wasser; links ein Fischer. Nach einer Zeichnung von J. Ruisdael. qu. Fol.

93) Leichtbewegte See; in der Mitte, ein Kriegsschiff. Nach W. van de Velde dem Jüngern. Tuschmanier. qu. Fol.
I. Hintergrund weiss; die Luft unbewölkt; das Wasser im Vordergrunde ohne Wellenschlag. Im Unterrande der Name des Zeichners und: Engraved by Capt. Baillie of the 17th. Regiment of Dragoons in the Year 1761.
II. Hintergrund und Himmel sind bewölkt, und im Vordergrunde ist die Bewegung des Wassers mit starker Schattirung gegeben.

94) Leichtbewegte See mit sieben Segelfahrzeugen. Nach W. van de Velde dem Jüngern. Publish'd Feby. 24th. 1772. Mezzotinto. kl. qu. Fol.

95) Ruhige See mit vier Segelschiffen. Radirung. qr. Fol. — Anonymes Blatt, vierfach eingefasst.

96) Stürmische See; als Staffage, die zersprengte französische Flotte. Nach eigener Erfindung. Im Unterrande folgende Dedikation: Al Illustriss^mo. Sig^re. Milord Anson Ammiraglio ..... L'Anno 1759 per il suo humil^mo. servo *W. Baillie* 3° Reg^o Cavall^ria. Legiera. Radirung. kl. qu. Fol.

96a) Vier Kriegsschiffe in offener See. Radirung. Seltenes Bl. 4. »Militia et potior«. Drawn .. and engraved by W. B. 1757.

97) Ein Elephant. Nach einer Zeichnung von Rembrandt. 1778. qu. Fol.

98) Die Muschel einer Olivenschnecke (Oliva). Unten, in der Mitte: Monogr. 1761. Radirung in Rembrandt's Manier. qu. 8.

99) Zwei Genien halten ein aufgeschlagenes Buch, mit der Inschrift: Amusem^ts. of Capt. Will. Baillie. Mit dem Monogramm des Künstlers. Nach eigner Erfindung. Titelblatt für seine gesammelten Werke. Radirung. kl. Fol.

100) Ein Mann führt ein ungezäumtes und unzugerittenes Pferd zur Minerva, die auf Wolken sitzt und ihm einen Zügel überreicht. Unter dem Einfassungsstrich, rechts: *W. Baillie* 1770. Im Unterrande zwei Verse aus Virgil:

Sylvestrem ....
.... sequentur
Virg.

Nach eigener Erfindung. Geschabt. Titelbl. für den zweiten Theil von History and art of horsemanship, von Rich. Berenger. London, 1771. 2 Bde. 4.

s. Heineken, Dict. — A Catalogue of prints engraved by Captain William Baillie after Pictures and Drawings in various Collections. London, by Boydell. 1792. 2 Vols. Fol. — Huber und Rost. IX. 242. — Catalogue raisonné de feu Mad. la Comtesse d'Einsiedel par J. G. A. Frenzel. Dresde 1833. 2 Vols. — Kunstsammlung des Fürsten Carl zu Schwarzenberg. Leipzig 1826. 8. — Le Blanc Manuel. I. 119.

Notizen von L. Gruner.

E. Kolloff.

Baillieur. Cornelis de Baillieur, flandrischer Maler. Er war in den Jahren 1643 und 1685 Dekan der St. Lukasgilde in Antwerpen. Erwähnt werden von ihm Ornamentmalereien, darunter Reliefnachahmungen im Rathhaus von Antwerpen. Zuweilen wird er irrig C. de Baillet genannt. Ob er dieselbe Person ist mit dem oben angeführten Cornelis de Baellieur, ist unbekannt.

s. Biogr. nationale de Belgique. 1866.

* *
*

Baillíu. Pieter de Bailliu oder Bailleul, belgischer Kupferstecher, geb. zu Antwerpen 1. Mai 1613, und daselbst 1629 in die St. Lukasgilde aufgenommen. Er lernte in seiner Vaterstadt die Anfangsgründe seiner Kunst und machte sodann die zu seiner Zeit schulmäßig vorgeschriebene Reise nach Italien. Sandrart, der sich damals in Rom aufhielt, spricht rühmend von ihm, und gebrauchte ihn mit Th. Matham, Corn. Bloemaert, Cl. Mellan, Ch. Audran und mehreren andern niederländischen, französischen und italienischen Stechern für die Ausführung der Kupferplatten zur Galleria Giustiniana (1631). P. de Bailliu verweilte ziemlich lange in Rom; er arbeitete daselbst noch 1637 (s. im Verzeichniss seiner Werke, No. 55. Später ging er nach Antwerpen zurück, und gehörte hier in den Jahren 1640—1660 zu den namhaften und vielbeschäftigten Meistern seiner Kunst. Ich möchte ihn für einen Schüler des Schelte à Bolswert halten, dessen Behandlungsweise seine Stiche augenscheinlich zur Grundlage haben. Er bediente sich ausschliesslich des Grabstichels, freilich nicht mit der Kraft und Geschicklichkeit jenes Meisters, an die er niemals nahe hinankommt, doch bisweilen ziemlich

glücklich erinnert, zumal in seinen besten Bll., als: Jakob's Versöhnung mit Esau (No. 2) und Die Hochzeit der Epidamia (No. 79), nach Rubens; Der gekreuzigte Christus (No. 15) und der eingeschlummerte Rinaldo (No. 84), nach A. van Dyck; Der todte Christus auf dem Schooß der Maria (No. 16), nach Annb. Carracci, den er begreiflicher Weise in seine heimische Sprache, d. h. in die Rubens'sche Schulmanier übersetzte. Sein Todesjahr ist unbekannt. Ob und in wiefern er mit dem nachfolgenden Künstler gleichen Namens verwandt ist, konnte ich nicht ermitteln. Er schreibt seinen Namen auf sehr verschiedene Art: P. de Bailleu, P. de Bailliu, P. de Baillieu, P. de Baillue, Balieu, P. Balleu, P. de Balliu, so dass man nicht weiss, welche unter diesen Varianten die richtige ist.

Von ihm gestochen:

a) Biblische Historie und Heiligenlegende.

1) Der Erzengel Michael stürzt den Teufel in den Abgrund der Hölle. Nach G. Reni. P. de Balliu sculp. Romae. Fol.

2) Jakob versöhnt sich mit Esau. Nach Rubens. gr. Fol.
 I. Im Unterrande: Ecce quam bonum et quam jucundum, etc. . . . , acht lateinische Verse, darunter die Dedikazion des Jan de Heem an den Gemäldeliebhaber Martin Kretser, datirt vom 24. Febr. 1652 (ebenfalls lateinisch); ganz unten, links, der Name des Malers; in der Mitte der Name des Stechers; rechts die Adresse: Romboudt van de Velde excudit.
 II. Gaspar de Hollander exc.

3) Susanne im Bade von den beiden Alten belauscht. Nach M. Pepyn. Titel: Turpe senilis amor. Fol.
 I. Vor der Adresse Gillis Hendricx exc. Antwerp.

3a) Die Vertreibung des Heliodor. Nach Rafael. P. v. Lint del. Aus zwei Platten bestehend. gr. Format. Die Gruppe des Papstes mit seinem Gefolge ist weggefallen und der Zwischenraum zwischen Heliodor und den Frauen links verringert. Oben hat man die bogenförmige Einfassung des Originals weggelassen und zur Füllung des dadurch entstandnen leeren Raumes zwei Figuren hinter Heliodor hinzu komponirt. *(Gruner.)*

4) Mariä Heimsuchung. Nach E. Quellyn. P. de Balliu exc. 4.

5) Maria, kniend, betet das auf Stroh in der Krippe liegende Christuskind an. Nach E. Quellyn. P. de Balliu excudit. kl. Fol.

6) Maria mit dem Kinde sitzt im Vordergrunde einer Landschaft neben der hl. Elisabeth und dem kleinen Johannes, der ihr ein Kreuz überreicht. Nach Th. Rombouts. qu. Fol.

7) Das Gebet des Heilands im Garten. Nach Rubens. Fr. v. Wyngaerde DD. et excudit. Fol.

8) Der Judaskuss. Nach A. van Dyck. Fol.

9) Die Geisselung. 6 Fig. Nach Abr. van Diepenbeek. Unterschrift: Ego in flagella paratus sum. Ps. 37. Fol.
 I. Mit der Adresse: Martinus van den Enden excudit Antverpiae cum priuilegio.
 II. Mit der Adresse: Gillis Hendricx excudit.

10) Die Dornenkrönung. 6 Fig. Nach A. van Diepenbeek. Unterschrift: Plectentes coronam . . . ejus. Matth. 27. Fol.
 I. } II. } wie bei dem vorhergehenden Bl.

11) Dieselbe Darstellung. Christus hat einen Rohrstengel in der Hand; Engel begleiten ihn und halten die Passionswerkzeuge. Nach E. Quellyn. P. Baillu fe. et exc. Fol.

11a) Der Schmerzensmann, von Leidensengeln umgeben. Nach J. Thomas. Fol.

12) Christus am Kreuz, der Leib ganz mit Wunden bedeckt. Auf weissem Grund. Nach Rubens. P. Bal. ex. Fol.

13) Anderer Christus am Kreuz. Nach A. van Dyck. Martin van den Enden exc. Antuer., und der Name des Stechers, aber ohne den Namen des Malers. kl. Fol.

14) Derselbe. P. de Baillu fec. G. H. [Gaspar Huberti] Excud. kl. Fol.

15) Christus am Kreuz; rechts die hl. Jungfrau, Magdalena und Johannes; links der hl. Franziskus von Assisi, und neben ihm ein Soldat zu Pferde. Nach dem berühmten Gemälde des A. van Dyck in der Kapuzinerkirche zu Termonde. Im Unterrande, eine griechische Zeile, sechs lateinische Verse und die Zueignung des Joannes de Heem an seinen Freund, den Schlossermeister und Kunstfreund Joannes Casspeels, zu Antwerpen, dessen Verlagsadresse: Joan Caspeel excudit Antuerpiae sich auf mehreren nach A. van Dyck gestochenen Bll. findet. Ganz unten, links, der Name des Malers; rechts: Petrus de Bailliu fecit et excudit Juny 1643. gr. Fol. Hauptbl.

16) Maria streckt die Arme aus nach dem Leichnam Christi, den zwei Engel und die Magdalena von der Erde aufheben, um ihn der Mutter auf den Schooß zu legen. Nach Annib. Carracci. Pet. van Lint excudit. Fol. — Hauptbl. des Meisters. In der Führung des Stichels herrscht Freiheit und im Helldunkel Verständniss; aber das Nackte und die Gewandung zeichnete der Stecher in seiner heimatlichen Weise, die von der Carraccischen so sehr abweicht, dass das Original dadurch unkenntlich wird.

17) Der Leichnam Christi auf dem Schooße der Maria, welche zwei Engel zu trösten suchen. Auf einem Steine sieht man die Dornenkrone und die Nägel. Nach Annib. Carracci. Ohne den Namen des Stechers, der, allem Anschein nach, P. de Bailliu ist. G. Huberti exc. qu. Fol.

18) Die Grablegung. Nach W. Coeberger. Ohne Stechernamen. Gaspar Huberti exc. Antwerp. Fol.

19) Maria, das Gesicht nach rechts geneigt, die Hände, wie staunend, vor der Brust erhoben. Nach Th. van Thulden. Pet. de Balliu fecit et excu. kl. Fol.

20) Das Christuskind, auf Wolken stehend, hält Weltkugel und Szepter. Nach E. Quellyn. P. de Balliu ex. kl. Fol.

21) Maria, als Himmelskönigin, auf der von der Schlange umwundenen Weltkugel stehend, hält auf dem linken Arm das Jesuskind und in der rechten Hand das Szepter; zwei Engel halten über ihrem Kopf eine Krone. Ohne den Namen des Malers. Pet. de Balliu fecit et excudit cum priuilegio. kl. Fol.

22) Maria, auf Mondsichel und Wolken sitzend,

betrachtet das auf ihrem Schooße ruhende Jesuskind. Titel: S. Maria ora pro nobis. Ohne Namen des Malers. Petrus de Balliu excudit cum priuilegio. 4.

23) Das auf dem Schooß seiner Mutter sitzende Jesuskind umarmt das Kreuz, das ihm ein Engel überreicht. Nach P. van Lint. qu. Fol.

24) Maria mit dem Jesuskinde, das auf der Weltkugel steht, zwischen zwei Engeln, von welchen der eine Mandoline, der andere Violine spielt. Halbf. Nach A. van Dyck. gr. Fol.
   I. Im Unterrande: Jesus Maria, und darunter die Künstlernamen.
   II. Mit dem Zusatz: C. Danckertz excudit.

25) Der leidende Heiland, knieend, betrachtet die Passionswerkzeuge, die ihm von vier Engeln überbracht werden. Nach J. Thomas. Unten: vier lateinische Verse, die Zueignung des Malers an Frans van der Woestyne, die Namen der Künstler, und: Corn. Galle exc. Fol.

26) Andachtsbild für den Verein des heiligen Namens Jesu. In der Mitte das Jesuskind und die Passionswerkzeuge, die vier Predigermönche tragen helfen. Rechts der hl. Thomas von Aquino, Kirchenlehrer, und der Bruder Didacus a Victoria, Stifter der Sodalitas nominis Jesu; links der hl. Dominikus, erster Prediger des Rosenkranzes, auf dessen linker Hand das Jesuskind steht, und hinter ihm der Bruder Johannes Micon, Stifter des Rosenkranzes auf den hl. Namen Jesu. Ueber dem Jesuskinde ein großer Glorienschein, zwischen dessen sechzehn Zacken eben so viele Vorgänge aus dem Leben Christi vorgestellt sind. Nach A. Sallaert. Im Unterrande vier Zeilen und drei Spalten lat. Text. gr. Fol.

27) Christus, Maria, die zwölf Apostel, Paulus und Joseph, stehend. Folge von 16 Bll. Nach Th. van Thulden. Gaspar Huberti excud. kl. Fol. — Ich glaube kaum, dass Joseph zu dieser Folge gehört.

28) Maria, zwischen dem hl. Dominikus und den Heiligen, die man gegen pestartige Krankheiten anruft (die hll. Christoph, Adrian, Rochus, Antonius, Sebastian, und Nikolaus von Tolentino). Nach A. Sallaert. Großes anonymes Bl., aber aller Wahrscheinlichkeit nach von P. de Balliu. gr. Fol.

29) Der hl. Albertus Magnus, stehend, stützt sich auf den vor ihm knieenden und in Betrachtung eines Krucifixes vertieften hl. Thomas von Aquino. Ganze Figuren. Ohne Namen des Malers. Petrus de Balliu fecit et excudit cum priuilegio. kl. Fol.

30) Dieselben Heiligen. Nach A. Sallaert. gr. Fol.

31) Der hl. Ambrosius, ganze Figur, stehend, hält in der Linken seinen Bischofsstab und segnet mit der Rechten; neben ihm ein Bienenkorb. Petrus de Balliu fecit et excudit cum priuilegio. kl. Fol.

32) Der hl. Anastasius, in einem gewölbten Zimmer am Fenster sitzend, liest in einem Buche; hinter ihm, auf einem Betaltar ein Kruzifix. Nach Rembrandt. Fol.
   I. Die Wand neben dem Fenster hat nur einfache Schattirung.
   II. Diese Wand ist mit Kreuzstrichen schattirt.
   III. Mit der Adresse C. Danckerts.
   In: Collection of Original Etchings. London, printed by Kay. 1826. Fol.

33) Der hl. Antonius von Padua bewirkt, dass ein Esel ehrfurchtsvoll niederkniet vor einer Hostie, die er ihm hinhält, um einen Ketzer, welcher die wunderthätige Kraft des Altarsakraments bestritt, zu überzeugen. Nach Th. van Thulden. kl. Fol.

34) Der hl. Augustinus, ganze Figur, stehend, hält in der Linken den Bischofsstab und mit der Rechten ein aufgeschlagenes Buch. Petrus de Balliu fecit et excud. cum priuilegio. kl. Fol.

35) Der hl. Benedikt, ganze Figur, hält in der Linken den Bischofsstab und in der Rechten ein Buch, worauf ein Becher, der durch ein Wunder zerspringt, so dass der darin enthaltene vergiftete Trank herausfliesst. Neben ihm ein Rabe, der einen Laib Brod bringt. Nach Abr. van Diepenbeek. Martinus van den Enden exc. Antwerp. cum Priuil. kl. Fol.

36) Der Tod desselben Heiligen und seiner Schwester, der hl. Scholastika, und die Beisetzung der beiden Heiligen. Zwei Darstellungen auf einer Platte, die zu Antwerpen von einem ungenannten Meister, wie man meint, von P. de Balliu, gestochen wurde. Gasp. Huberti exc. gr. Fol.

37) Der hl. Bonaventura empfängt das letzte Abendmahl, das ihm von Engeln gereicht wird. Nach A. van Dyck. Gestochen von einem Ungenannten, der viel von P. de Balliu's Manier hat. Fr. van den Wyngaerde exc. gr. Fol.

38) Der hl. Dominikus, ganze Figur, stehend, die Rechte vor der Brust, in der Linken ein aufgeschlagenes Buch, blickt nach einer Hand, die ihm oben aus der Luft einen Rosenkranz darreicht. Ihm zur Seite rechts ein Hund, der eine Fackel im Maul trägt; links ein brennender Holzstock, dessen Flammen ketzerische Bücher vertilgen. Petr. de Balliu fecit et excud. cum priuilegio. kl. Fol.

39) Der hl. Franziskus von Assisi, auf einem Hügel knieend, mit den Wundmalen an den ausgebreiteten Händen, schaut nach einem geflügelten Christus am Kreuz, der ihm oben in der Luft erscheint; im Vordergrunde ein am Boden liegender Ordensbruder. Ohne den Namen des Malers. Petrus de Balliu excudit. kl. Fol.

40) Der hl. Franz Xaver, ganze Figur, stehend, die Hände auf die Brust gelegt, und links emporblickend; neben ihm ein Tisch, worauf ein Teppich und Kruzifix. Petrus de Balliu excudit cum priuilegio. kl. Fol.

41) Der hl. Gregorius, ganze Figur, vor einem Pulte stehend, ist mit Schreiben beschäftigt; oben links die Taube des hl. Geistes. Pet. de Balliu fecit et excudit cum priuilegio. kl. Fol.

42) Der hl. Ignatius von Loyola, ganze Figur, stehend, stützt die Linke auf ein offenes Buch und blickt nach oben rechts, wo ihm das Jesuitenmonogramm in lodernden Flammen erscheint. Petrus de Balliu excudit cum priuilegio. kl. Fol.

43) Derselbe Heilige, knieend, empfängt von Maria das Christuskindchen; oben rechts Gott Vater und Christus. Nach Th. van Thulden. Pet. de Baillue fecit et excudit. kl. Fol.

44) Der hl. Raymund von Pennaforte, Schutzpatron der Gefangenen, vor Maria, die ihm Befehle ertheilt, neben ihm ein Engel, der ihm den Schlüssel eines Gefängnisses überreicht. Nach A. Sallaert. Gest. von einem Ungenannten, den man für P. de Balliu hält. gr. Fol.

45) Der hl. Simon Stock, Karmelitergeneral, em-

pfängt den Besuch der Maria mit dem Jesuskinde, und erhält das Skapulier geschenkt. Nach Th. van Thulden. Pet. de Balliu fecit et excud. cum priuilegio. kl. Fol.

46) Die hl. Agathe, ganze Figur, stehend, in der Linken eine Palme und in der Rechten einen Teller mit ihren abgeschnittenen Brüsten. Pet. Balliu excudit cum priuilegio. kl. Fol.

47) Die hl. Agnes, stehend zwischen zwei brennenden Holzstössen, im rechten Arm ein Lamm und eine Palme. Petrus de Balliu excudit cum priuilegio. kl. Fol.

48) Dieselbe Heilige, ganze Figur, stehend, hält in der Rechten eine Palme, und stützt die Linke auf den Knopf eines blanken Schwertes. Petrus de Balliu. Martinus van den Enden excudit Antuerpiae cum priuilegio. kl. Fol.

49) Die hl. Apollonia, ganze Figur, stehend, in der Rechten eine Palme, in der Linken eine Zange. Petrus de Balliu fecit et excud. cum priuilegio. kl. Fol.

50) Die hl. Barbara, ganze Figur, nach rechts gewendet, stehend, hält im linken Arm ein Schwert und einen Thurm in der Rechten eine Palme. Petrus de Bailiu fecit. Mart. van den Enden exc. Antuerp. cum Priuil. kl. Fol.

51) Dieselbe Heilige, ganze Figur, nach links gewendet, stehend, hält auf der rechten Hand einen Thurm, und in der Linken eine Palme; neben ihr, an der Erde, liegt ein blankes Schwert. Petrus de Balliu fecit et excudit cum priuilegio. kl. Fol.

52) Die hl. Cäcilia, mit einem Heiligenschein um den Kopf, aber in weltlichem Putz, stehend vor einer Orgel. Mit Benutzung eines von A. van Dyck gemalten Porträts einer vornehmen Dame in eleganter Modetracht. Pet. de Balliu fecit et excudit. kl. Fol.

53) Die hl. Catharina von Alexandrien, ganze Figur, etwas nach rechts gewendet, hält in der Rechten eine Palme und stützt die Linke auf den Griff eines blanken Schwertes, dessen Spitze einem zu ihren Füssen liegenden Henker auf die Brust gesetzt ist; hinter ihr ein zerbrochenes Rad. Petrus de Balliu fecit et excudit cum priuilegio. kl. Fol.

54) Dieselbe Heilige, ganze Figur, von vorn gesehen, die Rechte vor der Brust, die Linke auf dem Griff eines Schwertes; hinter ihr, ein zerbrochenes Rad. Petrus de Balliu fecit. Mart. van den Enden exc. Antuerp. cum Priuil. kl. Fol.

55) Die hl. Katharina von Siena, ein Kruzifix umarmend. Nach A. van Diepenbeek. M. van den Enden excud. kl. Fol.

56) Dieselbe Heilige, ganze Figur, stehend, mit den Wundmalen in den Händen und mit der Dornenkrone auf dem Kopfe, hält im linken Arm ein Kruzifix und eine blühende Lilie. Pet. de Balliu excudit cum priuilegio. kl. Fol.

57) Dieselbe Heilige, vermält sich im Himmel mit Christus, im Beisein der Maria und mehrerer Heiligen. Nach A. Sallaert. gr. Fol.

58) Die hl. Christina, ganze Figur, an einem Pfahl stehend und beide Häude ausbreitend, während ihr ein Henker die Zunge mit einer Zange ausreisst. Pet. de Baillue excudit. kl. Fol.

59) Die hl. Dorothea, ganze Figur, stehend, nimmt mit beiden Händen das Körbchen voll Blumen und Früchten, das ihr ein Engel darbringt. Petrus de Balliu fecit et excudit cum Priuilegio. kl. Fol.

60) Die hl. Elisabeth von Hessen, gibt einem Armen Almosen. Nach Th. van Thulden. P. de Balliu exc. kl. Fol.

61) Die hl. Emerentiana, ganze Figur, stehend, empfängt die Siegespalme aus den Händen eines Engels, der rechts oben in der Luft schwebt und einen Märtyrerkranz über ihrem Haupte hält; zur Seite der Volkshaufe, der sie steinigt. Nach Th. van Thulden. Pet. de Baillue sculp. et excudit. kl. Fol.

62) Die hl. Genovefa, Schutzpatronin von Paris, stehend, hat in der Rechten zwei Schlüssel, und in der Linken eine brennende Kerze, deren Licht ein hockender Teufel auszublasen sucht, wogegen es die Hand eines Engels schützt. Nach Claude Vignon. Im Unterrande, der Name der Dargestellten, ein lateinisches Zitat aus den Sprichwörtern, und darunter links: Balieu fe., und rechts: Herman Weyen excud. cum Pri. Regis. gr. Fol.

63) Die hl. Helena, ganze Figur, stehend, nach rechts profilirt, hält mit beiden Händen das wiederaufgefundene Kreuz. Petrus de Balliu fecit et excudit cum priuilegio. kl. Fol.

64) Die hl. Lucia, an einen Pfahl gebunden, soll den Feuertod erleiden; ein Soldat durchsticht ihr den Hals mit seinem Schwert. P. de Balliu exc. kl. Fol.

65) Die hl. Magdalena, weltlich geputzt, aber mit einem Nimbus um den Kopf; neben ihr ein Tisch mit Kruzifix und Salbenbüchse. Mit Benutzung eines von A. van Dyck gemalten Bildnisses der Königin Henriette-Marie von England, Gemalin Karl's I. Pet. de Baillue fecit et excudit. kl. Fol.

66) Dieselbe Heilige, ganze Figur, stehend, wirft mit der Rechten ihre Preziosen weg, hält in der Linken ein Kruzifix und trägt unter dem linken Arm einen Todtenkopf. Petrus de Balliu fecit. Mart. van den Enden exc. Antuerp. cum Priuil. kl. Fol.

67) Dieselbe Heilige, ganze Figur, stehend, betrachtet ein Kreuz, das sie in der Linken hält, und legt die Rechte auf einen Todtenkopf, der auf einem Felsen liegt. Pet. de Balliu fecit et excudit. kl. Fol.

68) Dieselbe Heilige, in der Wüste, vor einem Kruzifix knieend und sich geisselnd. Nach Th. van Thulden. Pet. de Baillue fecit. (Der Maler ist nicht genannt). kl. qu. Fol.

69) Dieselbe Heilige, in den Armen zweier Engel in der Wüste sterbend. Nach Rubens. Titel: Gloriosus obitus Beatae Mariae Magdalenae. Fol.
   I. Fr. van den Wyngaerde exc.
   II. Jac. Moermans exc.

70) Die hl. Margaretha, ganze Figur, stehend, im linken Arm Palme und Kreuz; hinter ihr der Drache. Petrus de Balliu fecit et excudit cum priuilegio. kl. Fol.

71) Die hl. Susanna von Rom, stützt sich mit einer Hand auf ein Schwert und hält mit der andern eine Palme; ihr zur Seite rechts eine sitzende Jupiterstatue auf einen Piedestal; im Hintergrunde, links, das Kastell S. Angelo. Nach Th. van Thulden. Pet. de Baillue fecit et excudit. kl. Fol.

72) Die hl. Therese, ganze Figur, stehend, den Blick gen Himmel gerichtet; bei ihr ein Engel, der mit einem glühenden Pfeil ihr Herz entzün-

det. Petrus de Balliu fecit et excudit cum priuilegio. kl. Fol.

73) Die hl. Ursula, stirbt in den Armen eines Jünglingengels, der ihr die Herrlichkeit des Paradieses zeigt. Nach Th. van Thulden. Pet. de Balliu fecit et excudit cum priuilegio. kl. Fol.

74) Die h. Veronika mit dem Schweisstuch. Nach Th. van Thulden. P. de Balliu f. et exc. kl. Fol.

75) Der Kaiser Heraklius, das in Jerusalem wieder aufgefundene Kreuz Christi tragend. Nach P. van Lint. P. van Lint ex. Antwerp. Fol.

75a) Die hl. Helena, vor den aufgefundenen Kreuzen knieend, während an einem Kranken der Versuch der Echtheit des einen Kreuzes gemacht wird. P. van Lint pinx. Gegenstück zum vorigen Bl. (*Gruner.*)

76) Der hl. Cornelius, Papst, versetzt die Leiche des Apostels Petrus, welche die orientalischen Christen in den Katakomben beigesetzt hatten, nach dem Vatikan. Nach P. van Lint. Fol.

b) Allegorie, Mythologie, Poesie, Profangeschichte, Bildnisse u. A.

77) Der Schutzengel beschirmt die ihm anvertrauten Christen gegen die Anfechtungen des Teufels. Nach J. Thomas. Vidua Cnobbari exc. gr. Fol.

78) Virtutis et Vitii lucta. Der Kampf der Tugend und der Untugend ist ausgedrückt durch ein Kind, das mit einem Satyrbuben ringt, in Gegenwart zweier Genien, welche Merkur und Venus als Kampfrichter vorstellen. Nach P. van Lint. Im Unterrande: der Titel, vier lateinische Verse und die Künstlernamen. kl. qu. Fol.
   I. Vor aller Schrift.
   II. Mit der Schrift.

79) Die allegorischen Gestalten: Glaube, Liebe und Hoffnung. Nach P. van Lint. P. van Lint pinx. et ex. qu. Fol.

80) Allegorie. Drei in der Luft schwebende weibliche Figuren, von denen die eine einen Stern, die andere Rosen hält, und die dritte Samen mit beiden Händen ausstreut. In der Mitte des Vordergrundes ein Wappen. Der Himmel, links, ist mit Sternen besäet. Nach Bernardino Gagliardi. gr. qu. Fol.

81) Die Entführung der Hippodamia. Nach Rubens. Unten acht lateinische Verse. gr. qu. Fol.
   I. N. Lauwers ex. C. P.
   II. C. Galle exc.
   III. Mit der franz. Unterschrift: L'Enlévement etc. (*W. Engelmann.*)

82) Prokne zeigt ihrem Gemal Tereus den Kopf ihres Sohnes Itys, den sie geschlachtet und dem Vater aufgetischt. Nach Rubens. Gestochen von einem Ungenannten, der, wie man vermutet, P. de Balliu ist, für den jüngern Cornelis Galle, der an mehreren Stellen auch daran gearbeitet hat. Unten vier lateinische Verse. C. Galle exc. gr. qu. Fol. — Seitenstück zum vorhergehenden.

83) Aeskulap macht auf Befehl der Diana den Hippolytus wieder lebendig. Nach Abr. van Diepenbeek. Ohne Künstlernamen. kl. qu. Fol.

84—85) Minerva erscheint dem Odysseus in der Gestalt Telemach's; Eumäus schützt den Odysseus gegen die Wuth seiner eignen Hunde. — Zwei Stücke aus der Folge von Darstellungen zur Iliade und Odyssee, die nach den Zeichnungen des Abr. van Diepenbeek von C. Caukerken, Th. Matham, A. Lommelin, Corn. van Dalen, P. de Balliu, A. de Jode und P. de Jode gestochen sind. Fol. — Die Bll. dieser Folge, für eine neue Ausgabe der Homerischen Gedichte, die in England erscheinen sollte, ausgeführt, sind sehr selten, weil jene Ausgabe, so viel ich weiss, nie veröffentlicht worden.

86) Der eingeschlummerte Rinaldo wird von Armida und Genien mit Blumengewinden gefesselt. Nach A. van Dyck. Unten sechs lateinische Verse. gr. Fol.
   I. P. de Bailliu fecit et excudit.
   II. Mit der Adresse des Fr. van den Wyngaerde; erwähnt bei Le Blanc, 28. Ich hatte keine Gelegenheit, einem Abdruck dieses Plattenzustandes zu sehen.
   III. Romboudt van de Velde exc. Bei den Abdrücken dieses Zustandes ist das Wort excudit und P. de Bailliu's Name ausgelöscht; die Abdrücke sind jedoch noch recht gut.

Das Seitenstück zu diesem Bl., Der aufgewachte Rinaldo, wurde 1644 von den jüngeren P. de Jode gestochen.

87) Kaiser Konstantin der Große legt den ersten Grundstein zur Basilika des hl. Petrus. Nach P. van Lint. Gestochen zu Rom 1637. Fol.

88) Pilger verehren zu Rom das Denkmal des Apostels Petrus. Nach P. van Lint. Petrus de Balliu sculpsit Romae. 1635. Fol.

89) Albert, Graf von Arenberg, spanischer General zu Pferde und in voller Rüstung. Nach A. van Dyck. gr. Fol.
   I. Im Unterrande drei lateinische Zeilen mit Namen und Titeln des Dargestellten, und darunter, links: Antonius van Dyck pinxit, rechts: Petrus de Balliu fecit et excudit.
   II. Mit der Adresse: Romboudt van de Velde excudit, unter dem Worte Aeques in der Mitte der dritten Zeile der Unterschrift: rechts sind die Worte »et excudit« hinter Petrus de Balliu fecit fecit ausgelöscht.

90) Lucie Percy, Gräfin von Carlisle, am Fenster sitzend, $^3/_4$ rechts. Kniestück. Nach A. van Dyck. Im Unterrande: zwei lateinische Zeilen, die Namen der Künstler und des Antwerpener Verlegers J. Meyssens. Fol.
   I. Wie beschrieben.
   II. Ohne die Adresse des Verlegers.

91) Johann Leuber, kursächsischer Rath- und Friedensgesandter auf dem Kongress zu Münster. Brustb., $^3/_4$ links. 4.
   I. Vor den Namen des Kupferstechers und Verlegers.
   II. P. de Bailliu sculpsit. — Abrah. van Waesbergen Exc. Amsterd.

92) Lodovico Pereira de Castro, portugiesischer Abgesandter zum Westphäl. Frieden. Brustb. $^3/_4$ rechts. Oval. 4.

Die Bll. 91 und 92 gehören zu dem Werk Jcones Legatorum Praecipuorum tam Monasterii quam Osnabrugae Pacis universalis orbe Christiano conciliandae causa nunc existentium Amstelodami apud Jodocum Janssenium. 164- (*Gruner.*)

93) Francisco de Mello, Graf von Uzumar, spanischer Vizekönig von Neapel, Gouverneur der Niederlande, beinahe von vorn gesehen, barhaupt, mit Schnurr- und Kinnbart, die linke Hand auf einen

Stock gestützt. Kniestück im Oval. Balliu sculpsit et excudit. Fol.

94) Antoine de Bourbon, Graf von Moret, legitimirter natürlicher Sohn Heinrich's IV., stehend, barhaupt, den rechten Arm auf einen Tisch gestützt, die linke Hand am Degengriff. Halbfigur. Nach A. van Dyck. Fol.
  I. Vor der Schrift.
  II. Im Unterrande Name und Titel des Dargestellten in drei lateinischen Zeilen; darunter die Namen der Künstler.
  III. Wie vorher, mit der Adresse des Verlegers J. Meyssens zu Antwerpen.

95) Claude de Chabot, Marquis von Saint-Maurice, Friedensgesandter des Herzogs von Savoyen auf dem Kongress zu Münster. Brustb., fast volle Vorderansicht. Oval. 4.

96) Urban VIII., Papst, auf dem Thron sitzend, hält in der Linken den Hirtenstab und segnet mit der Rechten. Petrus de Balliu excudit cum priuilegio. Schmal Fol.

97) Honoré d'Urfé, königl. Kammerjunker, Verfasser des Romans Astrée. Halbe Fig., $^3/_4$ rechts, barhaupt, den linken Arm auf eine Stuhllehne gestützt. Nach A. van Dyck. Fol.
  I. Vor aller Schrift.
  II. Im Unterrande Name und Titel des Abgebildeten, in zwei lateinischen Zeilen; darunter die Namen der Künstler und die Adresse des Verlegers J. Meyssens.
  III. Die Verlegeradresse ist ausgelöscht.

98) Drei Bildnisse für die Porträtsammlung der Westphälischen Friedensgesandten: Pacificatores orbis christiani sive Icones principum, ducum et legatorum, qui Monasterii atque Osnabrugae Pacem Europae reconciliarunt. Rotterdami MDCXCVII. Fol. Lat. und Holländisch. Mit 131 Platten, die nach A. van Hulle von P. Pontius, P. de Jode, Corn. Waumans, Corn. Galle, P. Clouet u. A. gestochen sind.
  a) Matthaeus Wesenbec, der Jüngere, kurfürstlich-brandenburgischer geheimer Rath, Brustb. $^3/_4$ rechts. Oval mit Umschrift, zwei Wappen und Untersatz.
  I. Im Untersatz Name und Titel des Dargestellten; links die Namen der Künstler, und rechts: Cum privilegio Regum et Hollandiae ordinum; und ganz unten in der Mitte das Datum 1649.
  II. Im Untersatz ist hinzugekommen: accessit Privilegium Caesareum, über dem Datum 1649.
  III. Mit der Nummer 68, unten in der Ecke, rechts.
  b) Hermann Mylius, gräflich-oldenburgischer Rath, Brustb. $^3/_4$ links. Oval mit Umschrift, zwei Wappen und Unterschrift.
  I. Das untere Wappenschild stellt eine langhaarige nackte Frau vor, die mit beiden Händen ein Gewand hinter sich in die Höhe hält; die Helmzierde des Wappens ist ein Kreuz in einem Lorbeerkranz. In der Kartusche des Untersatzes eine sechszeilige lateinische Inschrift: Herrmannus Mylius Illustrissimi Domini Anthon-Guntheri, comitis in Oldenburg . . . . . . ad Universalis Pacis Tractatus Legatus; darunter, links, die Namen der Künstler; rechts: Cum privilegio Regum et Hollandiae Ordinum; und in der Mitte: 1649.
  II. Wie oben; nur über dem Datum 1649 ist hinzugekommen: accessit Priuilegium Caesareum.
  III. Das untere Wappen ist abgeändert und enthält zwei gekreuzte Schrägbalken und Blumen; die Helmzierde ist eine gekleidete und lorbeerbekränzte Frau, die ein brennendes Herz hält. In der Kartusche des Untersatzes eine achtzeilige lateinische Inschrift: Hermanus Mylius in Gnadenfelt Ictus Caesareae et Regiae Majestatis Daniae, nec non Illustrussimi . . . . Ad Tractatus Pacis Westphaliae et Comitia Ratisbonensia Legatus. Anno 1652. Die Jahrzahl 1649, ganz unten in der Mitte, und die in den beiden vorhergehenden Plattenzuständen zwischen dieser Jahrzahl befindliche Bandschleife sind ausgelöscht.
  III. Mit der Nummer 103, unten in der Ecke, rechts.
  c) Heinrich Herdingh, Bürgermeister zu Münster, Brustb. $^3/_4$ rechts. Oval mit Umschrift, Wappen und Untersatz.
  I. Im Untersatz, auf der Tafel, Name und Titel des Dargestellten; darunter, links und rechts, die Namen der Künstler, und dazwischen in der Mitte das Datum 1650. Cum priuilegio Regum et Hollandiae ordinum.
  II. Ist auf der Tafel, links vom Datum 1650, hinzugekommen: Accessit priuilegium Caesareū.
  III. Mit der Nummer 127, unter dem Einfassungsstrich, rechts.

99) Sechs Bildnisse für: Les Effigies des Sovverains princes et Ducs de Brabant. Anvers, chez Jean Meyssens. 53 Kupfer. kl. Fol.
  Pl. XV. Carloman, König von Frankreich.
  Pl. XVII. Ludwig IV., König v. Frankreich.
  Pl. XXI. Otto, Herzog von Lothringen und Brabant.
  Pl. XXVIII. Heinrich III.
  Pl. XXIX. Gottfried I., gen. der Bärtige.
  Pl. XLIII. Philipp I., Graf von Saint-Paul. Nach J. van Eyck.

100) Drei Künstlerbildnisse für: Het Gulden Cabinet van de edel vry Schilderkonst, door Corn. de Bie. 1661. Antwerpen by Jan Meyssens. 4.
  a) Jan Bylert, Maler, Brustb. $^3/_4$ links. Nach ihm selbst. p. 117.
  b) Jacop Backer, Maler, Brustb. $^3/_4$ links. Nach ihm selbst. p. 129.
  c) Jan van Bronkhorst, Maler, Brustb. $^3/_4$ links. Nach ihm selbst. p. 279.
  I. Vor dem Texte auf der Rückseite.
  II. Vor den beigestochenen Nummern.

101) Fünf Platten für die Galleria Giustiniana. Romae, 1631. 2 Bde. in Fol. 319 Platten, gestochen von Th. Matham, Cl. Mellan, C. Bloemaert, J. F. Greuter, Ch. Audran u. A.
  Pars I. Pl. 5. Pallas, Statue.
  Pl. 109. Römischer Redner oder Dichter, Gewandstatue.
  Pars II. Pl. 6. Zwei antike Büsten.
  Pl. 95. Zwei Brustbilder, in einem von zwei schwebenden Genien gehaltenen Kranz.

Pl. 128. Basrelief mit elf kleinen Liebesgöttern und drei Kindern.

Zwei Titelblätter:

102) Christus, als leidender Heiland und König der Betrübten, auf seinem Thron; auf dessen Stufen Engel mit den Passionswerkzeugen; unten sitzen Hiob und der hl. Laurentius. Ohne Namen des Malers, wahrscheinlich von E. Quellyn. Titelbl. für: Le Throsne Royal de Jesus Nazareen, Roy des Affligez, par le R. P. Jacques Couruoisier. gr. 4.

103) Brustbild Christi, in einem Oval, umgeben von den vier Ezechiel'schen Wundergestalten. Titelblatt für: Margarita Evangelica, per Joannem de Paris. Antverpiae. gr. 4.

I. Anno 1657.

II. Anno 1660.

s. Basan, I. 38. — Heineken, Dict. — Huber und Rost, Handbuch VI. 80. — Le Blanc, Manuel. I. 131.

E. Kolloff.

Bailliu. Barend de Bailliu, belgischer Kupferstecher, geb. zu Antwerpen, nach Einigen 1625, nach Andern um 1645; noch Andere setzen sein Geburtsjahr um 1670, was jedenfalls ein Irrtum ist, da er verschiedene Bll. für eine unter Innocenz XI. (1676—1689) bei G. G. de Rossi in Rom erschienene Sammlung von Kardinalbildnissen lieferte. In demselben Verlag sind auch alle seine andern Kupferstiche herausgekommen; man darf daher annehmen, dass er sich lange in Rom aufhielt. In der damals hier bestehenden nordischen Schilderbent hatte er den Beinamen Hemel (Himmel). Er war, wie es scheint, eben so sehr Maler als Kupferstecher und bildete sich in letzterer Eigenschaft, wie ich glaube, nach Cornelis Bloemaert, der gleichzeitig mit ihm in Rom lebte. Ohne den schönen und brillanten Grabstichel dieses Meisters zu haben, bethätigte er sich in seinem Kunstfache doch mit gutem Erfolg und hinterliess eine kleine Anzahl schätzbarer Bll. Er soll aus Rom in die Heimat zurückgekehrt und daselbst gestorben sein; es wird aber nicht gesagt, wann und wo. Die Namenunterschriften auf seinen Kupferstichen lauten sehr verschiedenartig: Bernard Baleu, de Baleu, de Bailliu, Baliu und Ballin.

Von ihm gestochen:

1) Der Heiland zwischen dem hl. Peter von Alcantara und der hl. Maria Magdalena de' Pazzi. Nach L. Baldi. Fol.

2) Der hl. Peter von Alcantara empfängt in seiner Zelle den Besuch der hl. Jungfrau und des Jesuskindes, mit einer Begleitung von Engeln. Nach L. Baldi. Im Unterrande der Name des Heiligen (lateinisch), und die ebenfalls lateinische Dedikation des römischen Kunstverlegers G. G. de' Rossi an Franc. Mar. Phœbeo, Erzbischof von Tarsus. gr. Fol. — Treffliches Bl. im Silberton und in C. Bloemaert's Geschmack.

3) Die hl. Maria Magdalena de' Pazzi kniet vor der hl. Jungfrau, die ihr in Engelbegleitung erscheint und den Schleier umhängt. Nach L. Baldi. Io. Iacob. de Rubeis formis Romae. Fol.

4) Die fünf von Clemens X. am 12. April 1671 kanonisirten Heiligen, in einer Reihe neben einander gestellt: der hl. Kajetan von Thiena, ein offenes Buch haltend; der hl. Franziskus Borgia, das hl. Sakrament zeigend; der hl. Philippus Benizzi, eine blühende Lilie haltend; der hl. Ludwig-Bertrand, mit einem Kruzifix, an dessen unterem Ende ein Flintenschaft mit Schloss und Hahn; die hl. Rosa de Santa Maria oder von Lima, das Jesuskind auf den Armen tragend. Nach Ciro Ferri. Io. Iacob. de Rubeis formis Romae. gr. Fol. — Hauptbl.

5) Der hl. Ludwig-Bertrand, Dominikaner, knieend, betrachtet ein Kruzifix, an dessen unterem Ende ein Pistolenkolben mit Hahn und Pfanne angebracht ist; an seiner Seite zwei Jünglingsengel; in der Luft vier Kinderengel und sieben Cherubim. Nach G. B. Gaulli. Io. Iacobus de Rubeis formis Romae. gr. Fol.

6) Clemens X., Papst, Brustb. $^3/_4$ links im Oval. Für: Effigies . . . . Summorum Pontificum et S. R. E. Cardinalium Defunctorum ab anno MDCLVIII. Io. Iacobus de Rubeis Formis Romae. kl. Fol.

7) Vier Kardinalbildnisse für: Effigies . . . . . S. D. N. Innocentii P. P. XI. et RR. DD. S. R. E. Cardd. nunc viventium. Ædit à Ja. Jacobo de Rubeis. Romae . . Fol.

a) Nicolaus Acciajoli, Brustb. $^3/_4$ rechts. Oval.

b) Emanuel Theodosius Bouillon, Brustb. $^3/_4$ rechts. Oval.

c) Petrus Basadonna, Brustb. $^3/_4$ links. Nach G. Kneller. Oval.

d) Vincentius-Maria Ursini, nachher Papst unter dem Namen Benedict XIII., Brustb. $^3/_4$ links. Oval.

8) Bruchstück einer Deckenverzierung mit Malereien und Stukkaturen, im Zimmer der Venus im Palast des Großherzogs von Toskana zu Florenz. Nach P. Berrettini. Io. Iacob. de Rubeis formis Romae. gr. qu. Fol.

9) Wappen eines Kardinals; unten, links, sitzt Minerva neben einem stehenden Genius, der ihr das Wappen zeigt. Nach C. A. Abrusca. Fol. Erwähnt bei Le Bl. 12.

s. Heineken, Dict. — Huber und Rost, VI. 148. — Le Blanc, Manuel, I. 131.

E. Kolloff.

Baillu (oder **Bailly**). Ernest Joseph Baillu, Maler, geb. 1753 zu Lille. Sein Vater, ein sehr mittelmässiger Künstler, liess sich 1761 in Gent nieder; auf der dortigen Akademie machte B. seine ersten Studien und besuchte dann die Akademie in Antwerpen und die Ecole des Beaux-Arts in Paris. Im J. 1777 kehrte er nach Gent zurück, wo kurz zuvor (1773) das künstlerische Gildenwesen durch ein Dekret der Kaiserin Maria Theresia, zunächst nicht zum Vortheil der Künstler, aufgehoben worden war. 1761 wurde B. vom Genter Magistrat mit der Ausführung von 4 Bildnissen Kaiser Leopold's II., des neuen Grafen von Flandern, beauftragt; zu derselben Zeit malte er das Porträt der Maria Christina von Oesterreich, Gemalin Albert Casimir's von Sachsen-Teschen, Statthalters in den Niederlanden. An der ersten von der Genter

Akademie 1792 eröffneten Konkurrenz, sowie an denen von 1796 und 1802, betheiligte sich B. und gewann bei der ersten einen Preis. Im Genter Salon von 1796 waren, ausser seiner Konkurrenzarbeit Oedipus auf Kolonos, mehrere Landschaften in Oel und Aquarell von ihm ausgestellt, und eine Anzahl landschaftlicher Zeichnungen, Entwürfe zu Zimmerdekorationen in der Art Pieter van Reysschoot's. Dekorativen Arbeiten wandte sich B. späterhin fast ausschliesslich zu. Die mythologischen Darstellungen und die ländlichen Genreszenen, mit denen er in den vornehmen Häusern Gent's das Getäfel der Wände, Kamin- und Thüraufsätze schmückte, gehören mit ihren kleinen, sauber und zierlich gezeichneten Figuren zu den besten derartigen Leistungen jener Zeit. Seine Zeichnungen sind noch gegenwärtig geschätzt und auch die von ihm mit Gemälden verzierten Möbel, die damals sehr beliebt waren, werden jetzt wieder, wenn sie in Auktionen auftauchen, mit beträchtlichen Preisen bezahlt. — Im J. 1811, aus Anlass der Feierlichkeiten bei der Geburt des Königs von Rom, wurden die Genter Künstler vom Magistrate der Stadt zu einer Konkurrenz aufgefordert, bei welcher B. die goldene Medaille gewann; seine Preisarbeit, eine Allegorie auf die Geburt des Napoleoniden im Geschmack des damaligen Klassizismus, machte er, wie seinen Oedipus, der Gesellschaft für Kunst und Literatur in Gent zum Geschenk. Er starb in Gent im J. 1823.

s. Biographie nationale de Belgique. 1866.

* * *

Bailly. David Bailly, holländischer Maler, geb. (nach Houbraken) zu Leiden im J. 1584. Fiorillo setzt seine Geburt in das J. 1590, Nagler hingegen zwei Jahre früher, jedoch ohne Angabe eines Grundes. Sein Vater Pieter Bailly war 1577 von Antwerpen nach Leiden gezogen, wo er als Schreibmeister, nach Houbraken auch als Maler, thätig war. Er gab seinem Sohn selbst die erste Anleitung zur Kunst, liess ihn dann bei Jacques de Geyn im Stechen und Radiren unterrichten und später bei Adriaan Verburg im Malen. 1601 (oder vielleicht 1602, in welchem Jahre der Vater nach Amsterdam übersiedelte) ging B. noch auf etwa 6 Jahre zu Kornelis van der Voort in die Lehre, der »damals als der beste Porträtmaler galt« (Houbraken). Im Jahre 1608 ging er nach Italien; auf der Hinreise wie auf dem Heimwege hielt er sich längere Zeit in Deutschland auf, wo ihn ein Herzog von Braunschweig — jedoch vergeblich — als Hofmaler zu gewinnen suchte. Nach Leiden im J. 1613 zurückgekehrt, »übte er in Zurückgezogenheit seine Kunst« und zwar anfangs als Maler, später fast ausschliesslich als Zeichner. Die gewöhnliche Annahme, dass er 1638 gestorben sei, ist durchaus unbegründet: im J. 1642 malte er den bekannten Gönner Rembrandt's, Jan Six (Vosmaer, Rembrandt etc. p. 381.); ein nachher zu nennendes Bild ist mit der Jahresz. 1651 bezeichnet; endlich erwähnt ihn C. de Bie (1661) ausdrücklich unter den lebenden Künstlern. Das Selbstporträt, welches sich in de Bie's Werke findet, zeigt ihn auch bereits in höherem Alter.

Von den Bildnissen Bailly's, sowol von den Gemälden wie von den ausgeführten Zeichnungen, sind wenige erhalten. In öffentlichen Sammlungen sind mir nur zwei Bilder bekannt: das kleine Bildniss von Maria van Reigersbergen, Gattin des Hugo de Groot (bezeichnet und datirt 1624) im Rijks Museum zu Amsterdam und ein lebensgroßes männliches Brustbild in der Galerie zu Göttingen. Bei Herrn Dumont in Cambrai befindet sich das Bildniss eines jungen Mannes an einem Tische, auf dem verschiedene kleine Gegenstände liegen, »fein und glatt gemalt«, bezeichnet David Bailly 1651 (Notiz von *O. Mündler*). B. zeigt sich hier wie auch in seinen Zeichnungen, welche meist in Kupferstechermanier ausgeführt sind, einfach in der Auffassung, tüchtig und fleissig in der Durchführung, am meisten dem Willem Honthorst verwandt; jedoch fehlt ihm die Frische und Lebensfülle seiner bekannteren Zeitgenossen Hals, de Keyser u. s. f.

Porträt des Künstlers: Gürtelbild. Se ispse px. C. Waumans sc. 4. Zu De Bie.

a) Von ihm gestochen:

1) Eine Folge von Bll., betitelt: Bamboccl diversi. Bez.: David Bagli. (Erwähnt bei Le Blanc, Manuel.)
2) Het Geloof und De Hoop, mit lateinischen Versen und der Bezeichnung: Bailly fecit. G. v. Sehagen exc. Fol. (Auktion van Hulthem zu Gent. 1869. No. 940.)
3) Porträt des Herzogs de Sully. Nach Du Bois (Auktion Vis Blockhuizen. Rotterdam 1869).
   2 und 3 von Heineken erwähnt.
4) Bildniss von Girard Thibault, Fechtmeister zu Antwerpen. Gestochen zu dessen Académie de l'Espée (mit 57 Kupfern gest. von B. v. S. Bolswert, Delff, Matham etc.) s. l. 1628. gr. Fol.
   I. Vor der Schrift.

b) Nach ihm gestochen:

1) Porträt von Albertus Kyperus, Med. in Leiden † 1655. Gest. von Jonas Suyderhoef. C. Banheynning exc. Oval Fol.
2) Porträt von Gaspar Barlaeus, 1625 Prof. in Leiden. Gest. von W. Delff. kl. Fol.
3) Porträt von Festus Hummius. Gest. von Dems. kl. Fol.
4) Porträt von Joh. Neander, Medic. in Bremen. Gest. von Dems. 4.
5) Porträt von E. Screvelius, Medic. Gest. von H. Danckers. 1648. Fol.
6) Porträt des Dichters G. A. Brederode. 1618. Büste. Gest. von J. P. de Frey. Fol.
7) Portr. von Joh. Coccejus, Theol. in Leiden († 1669). Halbfig. in Oval. J. Suyderhoef sc. kl. Fol.
   Ist der dritte Druck des Portraits von A. Kyper. No. 1.
8) Portr. von Ant. Walaeus. Gest. von S. Savry.

s. C. de Bie, Het Gulden Cabinet. p. 270. — Sandrart, Teutsche Akademie I. 316. — Houbraken, De groote Schouburgh. I. 48. — Campo Weyerman, De Levensbeschrijvingen etc. I. 369. — Descamps, La vie des peintres etc. I. 389. — Fiorillo, Gesch. der z. Künste III. 116. — Immerzeel, De Levens en Werken etc. — Siret, Dict. 2. éd. — Gazette des Beaux-Arts. VIII. 306—307 (Besprechung des Bildes bei Herrn Dumont in Cambrai). — Ch. Blanc, Histoire des peintres. Ecole hollandaise, appendice p. 3 (enthält den Holzschnitt nach dem Bilde in Cambrai).

T. v. Westrheene und Bode.

Bailly. Jacques Bailly, französischer Ornamentenzeichner, Miniaturmaler und Kupferätzer, geb. zu Graçay (Cher) 1629, † zu Paris 1679. Man hat von ihm zwölf radirte Bll. mit Blumenbouquet's; sie sind unten links numerirt, und auf dem ersten liest man: Diverses fleurs mises en bouquets. Dessignées et Gravées par I. Bailly. Fol. (s. Robert-Dumesnil, II. 89, nº. 1—12).

I. Bloss mit dem Namen des Künstlers auf dem ersten Bl.

II. Mit der Adresse: N. Poilly. ex. c. p. r.

Nach Basan (I, 38) radirte J. B. auch kleine Stücke mit lasziven Darstellungen für Tabaksdosen und Schmuckkästchen, die nicht mehr bekannt sind. Séb. Leclerc und P. Lepautre stachen nach seinen Miniaturen die drei Titelbll., die zwei Vignetten und die auf Ludwig's XIV. Tugenden bezüglichen 32 Devisen für die Tapisseries du Roy, auf welchen die vier Elemente und die vier Jahreszeiten nach Ch. Lebrun dargestellt sind. Paris, 1668. gr. Fol (in der unter dem Namen »Le Cabinet du Roy« bekannten Sammlung von Prachtkupferwerken.) Die Beschreibung dieser Bll. findet man im Catalogue raisonné de l'oeuvre de Sébastien Leclerc, von Ch. Ant. Jombert (Paris, 1774, 2 Bde. 8.). I. 93 ff.

Nicolas Bailly, Sohn des Vorhergehenden, geb. zu Paris 1659, † daselbst 1736. Er malte Landschaften und radirte nach eigenen Zeichnungen in etwas trockener und kleinlicher, aber niedlicher Manier eine Sammlung von Ansichten aus der Umgegend von Paris. Sie führt folgenden Titel: Livre de diverses vuës des Environs de Paris et d'autres endroits. Présenté A. S. A. S. Monseigneur Le Duc d'Anguien par ..... Nicolas Bailly. A Paris chez S. Thomassin. Titelbl. und 17 Bll. (nicht 10, wie Nagler und Le Blanc nach Heineken angeben). Die Bll. sind nicht numerirt, und jedes Bl. ist unterzeichnet: N. Bailly Inv. et fecit.

E. Kolloff.

Jacques Bailly, französischer Maler, Sohn des Vorigen (nicht zu verwechseln mit seinem Großvater Jacques B.), geb. um 1700, † 18. Nov. 1768. Er war, als Nachfolger des Vaters, Inspektor der königlichen Gemäldesammlungen und verfasste den Katalog der Gemälde des königl. Kabinets im Luxembourg. Als dramatischer Schriftsteller machte er sich durch eine Reihe von Stücken bekannt, die 1768 gesammelt erschienen. Sein Sohn war der durch seinen tragischen Tod bekannte erste Pariser Maire Jean Silvain Bailly.

s. Jal, Dict. Paris 1867. — Bellier, Dict.

J. J. Guiffrey.

Bailly. Ernest Joseph Bailly, s. Baillu.

Bailly. Alexandre Bailly, französischer Porträtmaler, geb. 1764 zu Paris, Schüler David's, und Mitglied der Akademie zu Marseille, wo er zuletzt seinen Aufenthalt hatte.

s. Siret, Dict. 2 éd.

**

Bailly. Antoine Nicolas Louis Bailly, französischer Architekt, geb. 1810 in Paris, wo in den Jahren 1860—66 mehrere öffentliche Gebäude von ihm aufgeführt wurden. Ausserdem war er mit bedeutenden Arbeiten namentlich an der Kathedrale von Bourges beschäftigt, erbaute den Thurm der Kathedrale von Valence und restaurirte die Kathedrale von Digne.

s. Bellier, Dict.

***

Bailly. Léon Charles Adrien Bailly, französischer Maler, geb. 1826 zu Saint-Omer (Pas de Calais), Schüler Cogniet's. Historische Bilder und Genrestücke waren von ihm in den Salons von 1859—66 ausgestellt.

s. Bellier, Dict. — Gazette des Beaux-Arts. V. 264.

***

Bailly. Joseph A. Bailly, amerikanischer Bildhauer, der in Philadelphia lebt. Er ist Mitglied der Pennsylvania Academy of Fine Arts und hat eine Statue Franklin's, sowie eine Statue Washington's für Philadelphia gearbeitet; die Kosten der letzteren wurden durch freiwillige Beiträge der dortigen Schulen gedeckt. Ausserdem sind von ihm ausgeführt zwei Marmorgruppen: Das verlorne Paradies und Das erste Gebet (im Besitze des Herrn H. C. Gibson), mehrere allegorische Figuren, Büsten u. A. Gegenwärtig (1873) arbeitet er an einem kolossalen Reiterstandbilde des Generals Grant, welches in Washington aufgestellt werden soll.

S. R. Köhler.

Baily. Edw. Hodges Baily, englischer Bildhauer, geb. 1788 in Bristol, † 1867 in London. Sohn eines Schiffsbildschnitzers. Den kaufmännischen Beruf, zu dem er ursprünglich bestimmt war, gab er frühzeitig auf, um sich selbständig in kleinen plastischen Arbeiten zu versuchen. Zwei Gruppen, die er nach Flaxman's Kompositionen zu Homer ausführte, erregten das Interesse dieses Meisters und verschafften ihm Eintritt in das Atelier desselben, in dem er über 7 Jahre arbeitete und unter anderm Flaxman's kolossale Britannia ausführte. Gleichzeichtig besuchte er die königliche Akademie, wo er mehrere Medai-

len erhielt. Im J. 1818 begründete B. seinen Ruf mit einer Statue, Eva am Brunnen, die er für das literarische Institut in Bristol in Marmor ausführte. 1821 wurde er Mitglied der Akademie und erhielt den Auftrag zur Ausführung von Skulpturen für den Buckingham-Palast (Reliefs im Thronsaal, Grazien, Jäger, schlafende Nymphe). Von idealen Bildwerken, die sämmtlich, wie die meisten derartigen Werke der englischen Skulptur, an einer gewissen Einförmigkeit und Unlebendigkeit leiden, arbeitete er noch eine große Anzahl: Eva auf die Stimme lauschend, Herakles und Lykos, Mütterliche Liebe, Apollo, Die Grazien, Der müde Jäger (die letzten 5 für Jos. Noeld), Helena sich vor Paris entschleiernd, Schlafende Nymphe (für Lord Monteagle). Von Porträtstatuen sind zu nennen: Telfort, Graf Egremont, Sir Ast. Cooper, Sir S. Bourke, Herzog von Sussex, Sir Rob. Peel, Nelson für Trafalgar Square, Lord Holland für Westminster; von Büsten: Flaxman, Byron, Brougham, Herschel.

Nach ihm gestochen:

Statue von J. M. W. Turner. W. Roffe sc. Fol. In: Art-Journal. 1858.

s. Art-Journal, 1867. — Athenäum, 1867. — Kunstbl. 1822. p. 239. 1823. p. 340. 1825. p. 360. 1830. p. 78. 1831. p. 376. 1833. p. 36. 1845. p. 340. 1846. p. 144.

**

Bain. Pierre Bain, französischer Goldarbeiter, geb. um 1640, † 30. Nov. 1700. Er war besonders durch emaillirte Goldarbeiten berühmt, bei denen er hauptsächlich das émail clair (das durchscheinende Email) anwendete. Für Ludwig XIV. arbeitete er um 1684 eine große, am Rande mit Schmelzwerk versehene Schaale, die 100,000 Livres kostete. Sein Schwager Gédéon Lesgaré, mit dem er im Louvre eine gemeinschaftliche Wohnung hatte, war sein Gehilfe; sein Sohn Barthélémy wahrscheinlich gleichfalls Goldschmied und vielleicht der Bain, der von Brice 1713 und 1718 (also nach Pierre's Tode) erwähnt wird.

s. Jal, Dict. — G. Brice, Guide des etrangers dans Paris, 1684. 1687. 1698. 1713. 1718. — Herluison, Actes d'état civil d'artistes français. — Gazette des Beaux-Arts. X. 155.

J. J. Guiffrey.

Bainville. Charles Bainville, französischer Maler, von dessen Lebensumständen wenig bekannt ist. Siret gibt 1794 als sein Todesjahr an und fügt hinzu, dass er ein Verwandter Boileau's gewesen und sich auf den Rath desselben der Malerei gewidmet habe. Danach würde B., wenn die Angabe des Todesjahrs richtig ist, ein ungewöhnlich hohes Alter erreicht haben, da Boileau bereits 1711 starb. Gemälde Bainville's sind nicht bekannt; er war literarisch thätig, schrieb einen Operntext und eine große Anzahl Lieder.

s. Siret, Dict. — Didot, Biogr. universelle.

J. J. Guiffrey.

Bair. Hans Jakob Bair, s. **Bayr.**

Baisch. Wilhelm Heinrich Gottlieb Baisch, Lithograph, geb. 3. Juni 1805 in Stuttgart, † daselbst 3. Jan. 1864. Er kam nach seiner Lehrzeit in dem Stuttgarter Hause F. G. Schulz in die Hofdruckerei von C. C. Meinhold in Dresden und hat später als artistischer Leiter dieser Anstalt viel zur Entwicklung des Farbendruckes beigetragen. Auch als er nach 26jähriger Abwesenheit wieder in seine Vaterstadt zurückgekehrt war, pflegte er in dem daselbst errichteten lithographischen Institut vorzugsweise die Chromolithographie. Man findet treffliche Leistungen dieser Art in den Jahresheften des württemb. Alterthums-Vereins und namentlich vorzügliche Blumen- und Fruchtstücke in der Illustrirten Gartenzeitung (Stuttg. Verl. von E. Schweizerbart). Nach seinem Tode wurde die Firma fortgeführt von seinem Sohne Otto B., geb. 4. Mai 1840 in Dresden. Ausser Blumen- und Fruchtstücken lieferte derselbe hauptsächlich Genrebilder größeren Formates in Farbendruck für Amerika. Zu Anfang des Jahres 1873 verkaufte er sein Geschäft und siedelte nach München über, um sich ausschliesslich der Malerei zu widmen, für welche er sich schon früher in der Stuttgarter Kunstschule ausgebildet hatte.

Nach Mittheilungen von O. Baisch.

A. Wintterlin.

Von ihm lithographirt:

1) Anton, König von Sachsen, stehend in ganzer Figur. Nach J. C. Roesler. gr. Fol.
2) Friedrich August, König von Sachsen, stehend in ganzer Figur. Nach C. Chr. Vogel von Vogelstein. Fol.
3) F. W. Herschel, Musiker. Nach F. Rehberg's Zeichnung. 4.
4) Valentin Rose, Chemiker, in Oval. 4.

W. Engelmann.

Herrmann Baisch, Landschaftsmaler, Sohn des Vorigen, geb. in Dresden 12. Juli 1846; vielleicht der talentvollste Meister der großen Lier'schen Schule. Auf der Stuttgarter Kunstschule erhielt er den ersten Unterricht und ging dann (1868) nach Paris, wo er in der Galerie besonders die Niederländer studirte, und starke Einwirkung von der modernen Richtung des »Paysage intime«, zunächst von Rousseau und Dupré, empfing. 1869 kam er nach München, wo er in die Schule Lier's eintrat und durch sein ungewöhnlich gesundes und energisches Talent sofort die Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Er wählt die Motive seiner Bilder meist aus der Münchener Hochebene und beschränkt sich am liebsten auf ganz einfache Gegenstände, denen er den ganzen Reiz des Ungesuchten, Zufälligen und Absichtslosen zu erhalten versteht, indem er sie doch zu Trägern einer bestimmten, meist schlichten und einfachen Stimmung macht. So auf der Wiener Ausstellung: Ein grüner Anger mit weidendem Vieh von der Morgensonne in

den blendendsten Glanz silbernen Lichtes gehüllt, ein meisterhaftes Bild, für das er auch die Medaille erhielt, u. a. m. Die Wahrheit und Anspruchlosigkeit dieser Bilder, die Gediegenheit der Mittel, die der Künstler anwendet, wie sein über-aus feines Naturgefühl sichern ihm einen hervorragenden Platz unter den Münchener Realisten und haben seine Bilder bereits sehr gesucht gemacht.

Nach ihm photographirt:

Anger mit weidendem Vieh (das im Text erwähnte Bild) in: Hanfstängels Malerwerken der Münchner Schule.

Fr. Pecht.

Baise. Arduino da Baise. s. Abaisi. Als Nachtrag zu diesem Artikel: Für die Kathedrale von Ferrara arbeitete Arduino die Holzschnitzereien des Chores und der Schränke der Sakristei, für S. Francesco daselbst die des Chores. Im J. 1420 erhielt er von einem Strozzi den Auftrag, 11 Chorstühle für den Chor der Sakristei von S. Trinità zu Florenz zu liefern, für den bedeutenden Preis von 16 Fiorini d'oro für jeden.

s. Carlo Pini, La Scrittura di artisti italiani Sec. XIV—XVII.

*

Baisiez. Baisiez, Kupferstecher in Paris in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. Auf einigen der unten No. 1 genannten Bll. kommen die nebenstehenden Monogramme vor, auf andern findet sich der verzogene Buchstabe R, auch in Verbindung mit B (Royllet Baisiez).

Von ihm gestochen:

1) 20 Bll. in: Les fideles Tableaux de l'art d'écrire, par Royllet. Paris 1764. 4.
2) 14 Bll. in: L'art d'écrire par Bediges. Paris 1768. Fol.

s. Nagler, Monogr. I. 1932.

W. Engelmann.

Baixet. Juan Baixet, spanischer Architekt, war 1586 am Bau des Collegium Corpus Christi zu Valencia beschäftigt. (s. Figuerola.)

s. Llaguno y Amirola, Noticias etc. III. 3. 69.

Fr. W. Unger.

Baizier. Pierre François Joseph Baizier, französischer Maler, geb. 19. Febr. 1800 zu Saint-Amand (Nord), † 1863 zu Valenciennes, Schüler von Momal und Aubry und der Ecole des Beaux-Arts. Er malte Porträts in Oel und Miniatur und war hauptsächlich in Valenciennes thätig.

s. Bellier, Dict.

***

Bakalowicz. Ladislaus Bakalowicz, Genremaler der Gegenwart, geb. zu Krakau, Schüler der Warschauer Akademie. Er lebt in Paris und beschickt mit seinen eleganten, auf äusserlichen Effekt berechneten Bildern die Pariser Salons und die Ausstellungen von London und New-York.

Nach ihm photographirt:

Ein Duett. Unter den Photographien nach Orig. moderner Meister. Berlin. Photogr. Gesellschaft. 1872. Fol.

s. Lützow's Zeitschr. 1870. Beibl. pp. 129. 149. 1872. Beibl. 86. 1873. Beibl. p. 370.

W. Engelmann.

Baker. John Baker, englischer Blumen- und Früchtemaler, geb. um 1736, Mitglied der königl. Akademie in London. Ein Gemälde von ihm ist im Rathssaal in Somerset-House.

s. Bryan-Stanley, Dict.

***

Baker. James H. Baker, Kupferstecher zu London, geb. zu Beaconsfield 1829, Schüler der Akademie zu London und Ryall's. Er arbeitet meist für das Art-Journal, wo von ihm eine grosse Anzahl von Stichen, sämmtlich nach Bildwerken, erschienen ist.

Von ihm gestochen:

1) John Bright. Nach L. Dickinson. Fol.
2) Rev. Cobden. Nach Dems. Fol.
3) W. E. Gladstone. Nach Dems. 1864. Fol.
4) Georg Stephenson, Statue von E. H. Baily. 1858. Fol.
5) Emily of Rylstone, Basrel. von F. M. Miller. Fol. 1859.
6) The Birth-Day. Nach A. H. Dubasty.
7) Fondly gazing. Nach G. Smith.
8) The Mother's Treasures. Nach E. C. Barnes. 1865. Bei Brooks and Sons. Fol.
9) The first lesson. Nach C. R. Leslie. gr. qu. Fol.
10) The Doctor's visit. Nach A. E. Plassan. gr. qu. Fol.
11) The French and English Mothers. Nach Smith. 4.
12) Hope and Faith. Nach Miss Gillies. Oval. qu. Fol.
    I. Nur mit den Künstlernamen.
    II. Mit angelegter Schrift.
13) The Sunny Side of Life. Nach E. C. Barnes. 1864. Fol.
14) The son of Niobe (zu Pferde), Statue von J. Leeb. Fol. 1852.
    Im Art-Journal, wie die folgenden:
15) Musidora, Statue von R. J. Wyatt. Fol. 1852.
16) The sister anglers, Gruppe von R. Monti. Fol. 1853.
17) Flora, Statue von R. J. Wyatt. Fol. 1853.
18) The lion in love, Gruppe von W. Geefs. Fol. 1855.
19) The Nymphe of the Rhine, Statue von Schwanthaler. Fol. 1855.
20) Ruth, Statue von W. Theed. Fol. 1855.
21) Sleeping children, Gruppe von W. Geefs. Fol. 1856.
22) Titania, Basrel. von J. M. Miller. Fol. 1856.
23) The Hunter, Gruppe von T. Crawford. Fol. 1857.
24) Egeria, Statue von J. H. Foley. Fol. 1857.

25) Psyche, Statue von v. Höyer. Fol. 1857.
26) The wounded at Scutari, Gruppe von T. Phyffers. Fol. 1858.
27) Charity, Mutter mit drei Kindern in Rundung, Basrel. von R. Westmacott. Fol. 1859.
28) Ganymed mit dem Adler, Statue von E. S. Bartholomew. Fol. 1860.
29) Paul und Virginie, Gruppe von J. Durham. Fol. 1860.
30) Genius of Commerce, Statue von G. Fontana. Fol. 1864.
31) The infant Moses, Gruppe von B. E. Spence. Fol. 1864.
32) Evangeline. S. F. Lynn sc. Fol. 1865.
33) The Genius of Steam, Statue (Kind mit Fackel) von A. Rosetti in Rom. Fol. 1870.
34) The Genius of Electricity, Statue (Kind mit dem Telegraphen), von Dems. Fol. 1870.
35) Illustrationen zu: Tennyson, Elaine. Doré del 4. 9 Bll. London 1866.
   I. Épreuves d'artiste.
36) Illustrationen zu Tennyson, Vivien and Guinevere. Doré del. 9 Bll. London 1867. 4.
   I. Épreuves d'artiste.

W. Engelmann.

Baker. George A. Baker, amerikanischer Porträtmaler, aus New-York gebürtig und daselbst wohnend, seit 1851 Mitglied der dortigen National Academy of Design. Er erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, George A. B., einem Miniaturmaler, der von England nach New-York übergesiedelt war. B. ist vorzüglich in Frauen- und Kinderporträts ausgezeichnet und gehört zu den gesuchtesten Malern New-York's. Werke von ihm finden sich hier in der Mercantile Library, im Besitz der Herren Rob. Hoe, Marshal O. Roberts, Dr. Lenox Banks, in der Sammlung des Hrn. G. M. Vanderbilt. Andere Werke sind in Washington und Baltimore. Auf der Pariser Weltausstellung von 1867 war er durch das Porträt einer Dame und ein Kinderporträt vertreten.

Nach ihm gestochen:

1) William Colgate, Treasurer of the American Bible Union. Gest. von J. C. Buttre. New-York. Mezzotint- und Punktirmanier. 4.
2) Porträt des Künstlers J. F. Kensett. — Gest. von J. Halpin, publizirt von S. P. Avery, New-York, 1869. gr. 4.

s. Tuckerman, Book of the Artists. New-York 1867. p. 489. — Lützow's Zeitschr. 1867. Beibl. p. 192.

S. R. Köhler.

Bakewell. Thomas Bakewell, Zeichner und Kupferstecher in Schwarzkunst, war zu London in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. thätig.

Von ihm gestochen:

1) The Cook maid. Fol.
2) The Contrast. Brustbilder eines Traurigen und Fröhlichen oder Heraklit und Demokrit. In Hogarth's Manier. In Ovalen. gr. Fol.

W. Engelmann.

Bakker-Korff. Alexander Hugo Bakker-Korff, Genremaler, geb. 31. Aug. 1824 im Haag. Er besuchte, als Schüler von Corn. Kruseman und J. E. Joseph van den Berg, die Akademie des Haag, von der er in allen Fächern die Medaille erhielt. Die historische Richtung seiner Lehrer sagte ihm auf die Dauer nicht zu; sobald er selbständig war, trat er mit sittenbildlichen Darstellungen vor das Publikum, die jedoch anfangs nicht den erwarteten Erfolg hatten. Eine Zeit lang liess er desshalb die Malerei ganz liegen, ward aber durch den innern Beruf bald wieder zur Kunst zurückgeführt. Er siedelte nach Leiden über, das seitdem sein Wohnsitz geblieben ist. Seine Gemälde erregten jetzt die allgemeine Aufmerksamkeit, sein Ruhm mehrte sich rasch und heute wird B. mit Recht unter den ersten Künstlern Hollands genannt. Auf verschiedenen Ausstellungen erhielt er Medaillen, er ist Mitglied mehrerer Akademieen in Belgien und Holland und Ritter des Leopoldordens.

In seinen Bildern führt uns der Künstler meist in den Anfang dieses Jahrhunderts zurück, am liebsten in den Kreis des wolhabenden Bürgerstandes seiner Heimath, dessen gemüthliches Leben er mit ebenso grosser Wahrheit, als Feinheit schildert. Seine Figuren, gewöhnlich im kleinsten Maaßstabe gehalten, sind sicher und sauber gezeichnet, die Farbe ist harmonisch und lebhaft, die Durchführung von seltener Zartheit.

Seine Gemälde befinden sich sämmtlich in Privatsammlungen, und zwar meist in Holland und Belgien; manche sind nach Amerika gewandert. (Durch Ausstellungen sind unter andern bekannt: Die Zeitungslektüre, Der Toast, Die Verleumderin, Die Kranke.) Auch die fein ausgeführten Federzeichnungen des Künstlers sind sehr gesucht. — Er bezeichnet seine Werke: A. H. Bakker Korff.

s. Gazette des Beaux-Arts, XXIII. 19. 20.

V. de Stuers.

Baklewski. Peter Michailowitsch Baklewski, russischer Pastellmaler und Zeichner des 19. Jahrh. Die Pastellmalerei erlernte er in Paris in den Ateliers von Latour und Vidal. Zu seinen bedeutenderen Werken auf diesem Gebiete gehören die Bildnisse des Grafen L. A. Nesselrode, K. T. Soldatenkow's und ein Selbstporträt. In späterer Zeit widmete sich B. vorzüglich dem Illustriren bedeutender literarischer Werke. Er lieferte Zeichnungen zu den Werken Stachowitsch's; zu W. J. Dahl's Erzählung vom Kampfe bei Sinope; zu Ostrowski's Lustspielen: »Бѣдность не порокъ« (»Armuth ist kein Laster«) und »Не въ свои сани не садись« (»Setz' dich nicht in einen fremden Schlitten«.); zu dem zweiten Theile von Gogol's »Мертвыя души« (»Todte Seelen«).

s. Рамазановъ, Матер. д. ист. худож. въ Россіи, (Ramasanow, Mater. zur Gesch. der Künste in Russl.) Moskau 1863. pp. 278—282.

Ed. Dobbert.

Bakof. Julius Bakof, Landschaftsmaler, geb. 3. März 1820 in Hamburg. Er erhielt seine erste Ausbildung in München und ging 1852, nachdem er eine Zeit lang in Hamburg selbständig gearbeitet, nach Genf, wo er sich an Calame anschloss. † in Hamburg 9. Nov. 1857.

Von ihm radirt:

1) Waldlandschaft. 4.
2) Der Gang nach Eberfing. 8.

s. Hamburgisches Künstlerlex. — Deutsches Kunstbl. Berlin. IV. 441.

W. Engelmann.

Bakotić. Fulgentius Bakotić, Bildschnitzer, geb. im Anfang des 18. Jahrh. zu Gomiliza im Kreise von Spalato in Dalmatien. Seine Heiligenbilder, in Holz und Elfenbein geschnitzt, befinden sich in verschiedenen Kirchen und Klöstern Dalmatiens und Italiens. Er war Mönch des Minoritenordens und starb im J. 1793 in Umbrien, als er eben in der Kirche vor großer Versammlung predigte. Sein Neffe Ignatius B. war ein guter kroatischer Dichter.

J. Kukuljević.

Bal. Cornelis Joseph Bal, Kupferstecher, geb. 1820 zu Antwerpen, † daselbst 31. Juli 1867. Nachdem er auf der Akademie in Antwerpen seine ersten Studien gemacht, ging er nach Paris und bildete sich hier namentlich unter der Leitung Achille Martinet's. Im J. 1848 wurde ihm der große Preis für Rom zuerkannt. Nach einem Aufenthalt in Italien und mehreren Reisen liess er sich in Paris nieder und begründete seinen Ruf zuerst durch einen Stich nach der Versuchung des hl. Antonius von Gallait. Nach dem Tode des Kupferstecher's E. Corr wurde er 1862 an dessen Stelle zum Professor an der Antwerpener Akademie ernannt. Ausser den unten aufgeführten Stichen ist noch zu erwähnen die unvollendet gebliebene Platte: Die Abdankung Karl's V., nach Gallait. 1853 erhielt B. Medaillen in Paris und Brüssel, 1856 und 1861 die Medaille 2. Kl. in Paris und 1857 den Leopoldsorden.

Von ihm gestochen:

1) La Tentation (de St. Antoine). Nach L. Gallait. qu. Fol.
   I. Fast ganz vollendeter Probedruck.
   II. Épr. de remarque.
   III. Épr. d'artiste, vor aller Schrift.
   IV. Vor der Schrift, nur mit dem Künstlernamen.
   V. Mit der Schrift und der Bezeichnung: »Verstäite galvanoplastische Platte«. Kölnisches Kunstvereinsbl. 1858.
   VI. Als Hamburger Kunstvereinsbl.
   VII. Als Oesterreichisches Kunstvereinsbl.
2) La belle Jardinière 1856. Nach Rafael. gr. Fol.
   I. Remarqueabdruck mit dem weissen Fenster am Hause rechts im Grunde.
   II. Épr. d'artiste, vor aller Schrift.
   III. Mit gerissenen Künstlernamen; die Abdrücke sind numerirt.
   IV. Mit der Schrift: »Eigenthum und Verlag von B. Dondorf in Frankfurt a. M.«
      a) Vor »H. Felsing impr.«
      b) Mit dieser Bezeichnung.
3) Jeanne la folle (Königin Johanna am Bett ihres Gemals). Nach Gallait. gr. Fol. Abdrücke wie bei No. 1.
4) Die Montenegrinerin und ihr Kind. Nach Czermak. Fol.

s. Lützow's Zeitschr. 1867. Beibl. 176. — Müller's Künstlerlex. Nachtr.

W. Engelmann.

Balabin. Patrikei Balabin, russischer Kupferstecher, geb. 1734 als Sohn eines Soldaten, trat im J. 1749 als Schüler in die »Zeichenkammer« bei der Akademie der Wissenschaften zu St. Petersburg. Vom J. 1755 an war er in der »Kupferstichkammer« zuerst Iwan Ssokolow's, dann, nach dessen Tode, G. F. Schmidt's Schüler, der 1757 nach Petersburg berufen wurde.

Von ihm gestochen:

1) Ansichten Moskau's, nach Zeichnungen von M. Machajew. (1761.)
   a) Ansicht des Kreml's in Moskau von der steinernen Brücke aus, gez. von M. Machajew, gest. von P. Balabin (»гр. П. Балабинъ«). H. 78 mill. B. 115 mill.
   b) Der neue Kaisl. Palast im Kreml mit den Galerieen des alten Palastes »C. M. M. гр. П. Балабинъ«. H. 79 mill. B. 115.
2) Die Schlacht bei Palzig, im Vereine mit N. Ssablin (s. diesen). 1761. H. 463 millim. B. 694.
3) Statuen am Katafalk für »Die Begräbnissfeierlichkeit der Kaiserin Elisabeth«. 1765. (s. Prok. Artemjew.)

s. Ровинскій, Русск. грав. (Rowinski, Russ. Grav.) Moskau 1870. pp. 38, 40, 97, 155, 254.

Ed. Dobbert.

Balaca y Canseco. D. Ricardo Balaca y Canseco, Maler des 19. Jahrh. in Lissabon, gebildet auf der dortigen Kunstschule. Seine Schlachtenbilder haben mehrfach Anerkennung gefunden (Schlacht bei Almansa, Szene aus der Schlacht bei Bailen).

s. Müller's Künstlerlex. Nachtr. — Villaamil, Catalogo del museo nacional de pintura in Madrid.

∴

Balaguer. Juan Bautista Balaguer, spanischer Bildhauer, geb. in Valencia, † daselbst 1747, ein Schüler des Francisco Estebe. In den Klöstern und Kirchen von Valencia finden sich mehrere seiner manieristischen Werke, ein Eccehomo im Convento del Pilar, vier Statuen auf dem Hauptaltar in S. Miguel de los Reyes.

s. Bermudez, Diccionario.

∴

Balan. Louis Eugène Balan, französischer Maler, geb. 1809 zu Rouen, † daselbst 1858. Er malte Stillleben und hauptsächlich Architekturstücke, die sich durch große Feinheit der Behandlung auszeichnen. Von letzteren waren im

Pariser Salon von 1837 und in den J. 1835 und 1842 mehrere in Berlin ausgestellt (Das Innere der Kirche St. Etienne du Mont in Paris, Ansicht der Kathedrale von Rouen u. a.).

s. Bellier, Dict. — Kunstbl. 1835. p. 395. 1843. p. 94.

***

Balante. Balante da Tiene, Maler des 17. Jahrh., Schüler des Cavaliere Liberi. Er malte vier große Bilder (Jagd- und Reiterszenen) im Palazzo Orazio Porto zu Vicenza.

Descrizione di Vicenza etc. II. 86.

Jansen.

Balassi. Mario Balassi, Maler aus Florenz, geb. 1604, † 3. Okt. 1667. Seine Lehrer waren Jacopo Ligozzi, ein Schüler Paolo Veronese's, dann Matteo Rosselli, zuletzt Passignano, bei dessen Arbeiten in Rom er als Gehilfe beschäftigt war. Für den Fürsten Taddeo Barberini malte er hier eine ziemlich plumpe Kopie nach Rafael's Transfiguration, die sich jetzt in der Kapuzinerkirche zu Rom befindet. Später gewann B. die Gunst des Fürsten Ottavio Piccolomini, der ihn mit sich nach Wien nahm, wo Kaiser Ferdinand III. sich von ihm porträtiren liess. Vielleicht malte er in dieser Zeit auch die Madonna mit dem Christuskind und dem kl. Johannes, ein Bildchen auf Stein, das sich jetzt in der Belvedere-Galerie in Wien befindet. Eine Zurücksetzung, die ihm widerfuhr — die Ausführung eines bei ihm bestellten Altarbildes für die Stephanskirche wurde an Joachim Sandrart übertragen — verleidete ihm den Aufenthalt in Wien; er kehrte nach Italien zurück, wo er für verschiedene Kirchen in Prato, Florenz und Empoli eine beträchtliche Anzahl von Altarbildern ausführte (in Florenz für S. Michele eine Himmelfahrt der Maria, für die Compagnia delle Stimate einen hl. Franziskus, in Prato für S. Agostino den hl. Nikolaus von Tolentino, der für eines seiner besten Werke galt). Ein Gemälde Balassi's, das Martyrium des Ev. Johannes (seine Verbrennung in siedendem Oel), kam nach Kastilien. In späteren Jahren suchte er die Malweise älterer Meister, in einem hl. Georg z. B. den Stil Dürer's, nachzuahmen und verdarb durch Ueberarbeiten mehrere seiner früheren Bilder.

Selbstporträt des Malers, in den Uffizien zu Florenz. Gest. von Giroiamo Rossi nach der Zeichnung von Giov. Dom. Campiglia, in: Museo Fiorentino, Serie de' ritratti etc.

s. Baldinucci, Opere. XII. 183. — Lanzi, Pitt. It. I. 208. — Richa, Chiese Fiorentine, I. 142. III. 78. 216. 224. V. 94. 327. 228. VII. 178. — Titi, Descr. di Roma. pp. 299. 337. — Gaetano Guasti, Alcuni quadri della Galeria Communale di Prato.

Notiz von O. Mündler.

Jansen.

Balat. Jacques Christophe Paul Balat, französischer Maler, geb. 1804 zu Bordeaux, † ebenda 1828, Schüler von Gros. Er malte historische Bilder und architektonische Ansichten, deren die Galerie zu Bordeaux und das dortige Musée d'Aquitaine einige besitzt.

s. Bellier, Dict.

***

Balatri. Giambattista Balatri (oder Balatrio), Bildhauer und Architekt aus Florenz, Mitte des 17. Jahrh. Nach seiner Zeichnung ist in Florenz die kleine einschiffige Kirche S. Paolo di padri Teresiani gebaut (begonnen 1669).

s. Richa, Chiese Fiorentine. IV. 132.

Jansen.

Balbach. Ottmar Balbach aus Karlsruhe, Bildhauer und Stempelschneider, ein Schüler Schwanthaler's, dessen Reliefdarstellungen, die kaledonische Jagd, die Kompositionen zur Odyssee u. a. Anerkennung fanden.

***

Balbi. Alessandro Balbi (oder Balbo), Architekt aus Ferrara, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. Nach seinem Entwurf ist die Kirche S. Maria della Ghiara in Reggio ausgeführt, ein Kuppelbau mit der Grundform des griechischen Kreuzes, der namentlich durch die schöne Anlage des Innern zu den besten derartigen Architekturwerken jener Zeit gehört. Der Bau wurde unter Balbi's Leitung 1597 begonnen und später von Francesco Pacchioni vollendet. — In S. Maria del Vado in Ferrara erbaute B. im Auftrag des Herzogs Alfons II. von Este, in dessen Diensten er stand, die elegante Vorhalle der Capella del miraculoso Sangue (1594). Vielleicht ist auch, nach Cittadella's Vermutung, die Fassade der Universität in Ferrara (Palazzo del Paradiso), die gewöhnlich Aleotti (s. diesen) zugeschrieben wird, ein Werk Balbi's.

s. Campori, Gli artisti negli Stati Estensi etc. p. 25. — Barotti, Ferrara. p. 144. — Baruffaldi, Le vite dei pittori etc. Ferraresi. I. 22. — L. N. Cittadella, Notizie relative a Ferrara. 1864. pp. 344. 546. — Burckhardt, Cicerone. 3. Aufl. p. 390.

***

Balcewicz. Franz Wenzel Balcewicz, Kupferstecher aus Wilno, Mitte des 18. Jahrh. Seine Bll., großentheils Heiligenbilder, sind gewöhnlich bezeichnet: Franc. Balc. — Fr. Balc. — Franc. Wencesl. Balc. — F. Balcewicz sc. Vilnae.

Von ihm gestochen:

1) Mater pulchrae dilectionis. 8. u. 24.
2) Mater admirabilis Eysymontoviensis in Districtu Grodnensi. Franc. Balc. sc. Vilnae. 8.
3) Der hl. Joseph Kalasanty.
4) S. Joannes Nepomucenus. Fr. Balc. sc. Vilnae.
5) S. Antonius Paduanus. 8.
6) R. P. Petrus Skarga Soc. Jesu Stephani ac Sigismundi III. Regum Pol. concionator Apostol. — Franc. Balcewicz sculp. Vilnae 1747. Fol.
7) Effigies S. Casimiri Regii Poloniae et M. D. L.

principis. — Franc. Wencesl. Balc. sculp. Vilnae. Fol.

8) Marie Josephe Reine de Pol. kl. Fol. F. Balcew. sc. Vilnae. (In der Schrift: Panegiryk X. Reginalda Illiusza. Wilno. 1746).

Bartynowski.

Balcewski. E. Balcewski, Malerin in Warschau. Sie stand in Diensten Königs August III. von Polen und malte 1733 das Bildniss des Königs und seiner Gemalin Marie Josepha.

Aus Nagler's handschr. Nachlass.

Fr. W. Unger.

Baldacci. Maria Maddalena Baldacci, Malerin, geb. 1718 in Florenz, † daselbst 1782. Sie malte hauptsächlich Bildnisse in Miniatur und Pastell und war vornehmlich am toskanischen Hofe beschäftigt. Während des Aufenthalts der Kaiserin Maria Theresia in Florenz malte sie deren Porträt.

s. Pazzi, Serie di Ritratti etc. II. 2. 35. — Ebenda ihr Bildniss: Maria Madd. Baldacci del. P. Ant. Pazzi sc.

* * *

Baldassare da Siena, s. Baldassare **Peruzzi.**

Baldassare. Baldassare, italienischer Maler, arbeitete um 1354 in Forli. Von ihm rührt vielleicht das Bruchstück einer Freskenreihe im Gymnasium zu Forli her, das aus der Kirche di Schiavonia stammt und zu den tüchtigsten Leistungen der Schule Giotto's gehört.

s. Crowe und Calvalcaselle, Gesch. der ital. Malerei. I. 314. — Bonoli, Storia di Forli (Forli 1661). p. 144. — Giov. Casali, Guida di Forli. 1838. p. 71.

Baldassare. Baldassare Estense, Maler und Medailleur in Ferrara, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh.; wahrscheinlich ein illegitimer Sprössling des Hauses Este, da er in Urkunden aus jener Zeit immer die Benennung Estense oder de Este führt, nirgends aber der Name des Vaters erwähnt wird, und zugleich bekannt ist, dass er von den Herzögen von Este in ungewöhnlicher Weise begünstigt wurde. Er lebte in angesehener Stellung am herzoglichen Hofe, besass ein bedeutendes Vermögen und war zuletzt, wie sich aus seinem Testament vom J. 1500 ergibt, Gouverneur des Kastells Tedaldo in Ferrara. Von seinen künstlerischen Arbeiten haben sich nur zwei sicher beglaubigte erhalten: eine Medaille mit dem Datum 1472 und das stark beschädigte Bildniss des Tito Strozzi, in der Sammlung Costabili zu Ferrara, vom J. 1493. (Rosini und Laderchi geben nach Crowe und Cavalcaselle bei dem Porträt unrichtig die Jahreszahlen 1495 und 1499 an.) Die Malereien Baldassare's in den Kirchen S. Domenico (Kapelle Rufini), Degli Angeli und S. Maria della consolazione in Ferrara sind zu Grunde gegangen, andere Bilder verschollen. — Wahrscheinlich von B. ist nach Crowe und Cavalcaselle ein dem Cos. Tura zugeschriebenes, männliches Porträt im Besitz des Prof. Bertini in Mailand, und vermutlich auch das männliche Bildniss mit landschaftlichem Hintergrund im Museum Correr zu Venedig (No. 53), das dort den Namen Ansuino's von Forli trägt (s. diesen), ein Bild von entschieden ferraresischem Ansehn, bedeutend im Ausdruck und von großer Feinheit und Schärfe der Zeichnung.

s. Laderchi, Pitt. Ferrar. p. 38. — Baruffaldi, Artisti Ferrar. I. 92. 93. — L. N. Cittadella, Notizie rel. a Ferrara. pp. 581. 582. — Crowe and Cavalcaselle, History of Painting in North Italy. I. 526. 527.

* * *

Baldassare. Meister Baldassare de Prata, Goldschmied, erhielt am 2. Jan. 1505 eine Bestellung zur Anfertigung von zwei Tabernakeln oder Reliquiarien für S. Antonio in Padua. Das eine, von Silber und vergoldet, 78 Unzen schwer, enthält das Bild des hl. Bonaventura; die Ornamente erinnern an die Stiche Mantegna's. Das andere, wahrscheinlich das Reliquiar für das Blut des hl. Felix, ist von ähnlicher Arbeit.

s. Gonzati, S. Antonio di Pad. I. 209. 224. u. p. CXXIV. Doc. CXV.

Fr. W. Unger.

Baldassare. Baldassare, Holzschnitzer in Florenz, um das J. 1700, arbeitete zwei Putten. die sich im J. 1722 in der Galerie Gaburri zu Florenz befanden.

s. Zani, Enciclop. — Campori, Raccolta de' catal. p. 596.

Jansen.

Baldassini. Giovanni Maria Baldassini, italienischer Maler, † 29. März 1610, Schüler des Benedetto Nucci. Er malte eine hl. Katharina für die Augustinerkirche in Gubbio.

s. Gualandi, Memorie etc. Serie IV. 49.

Jansen.

Baldauf. Eugen Baldauf, deutscher Landschafts- und Porträtmaler, † um 1790 in München. Er hielt sich längere Zeit in den Niederlanden und in Frankreich auf und wurde 1783 Hofmaler des Fürstbischofs von Freising. Einige seiner Bilder sind mit einem aus E und B bestehenden Monogramm bezeichnet. — Sein Vater starb 1783 als hochfürstlich Augsburgischer Hofmaler (vermutlich der bei Lipowsky erwähnte B., der für die ehemalige Klosterkirche zu Fürstenfeldbruck und die Kirche zu Thierhaupten mehrere Altarbilder malte).

C. Baldauf, Landschaftsmaler, wahrscheinlich der Sohn des Vorigen. Er pflegte seine Bilder mit den Buchstaben *C. B.* zu bezeichnen.

s. Nagler, Monogr. I. 1777. — Lipowski. Bairisches Künstlerlex.

* * *

Baldauf. Anton Baldauf (auch Baldauff), Kupferstecher, geb. 1777 in Klagenfurt, † 1812 in Wien. Er stach in punktirter Manier

und radirte Bll. nach Kompositionen H. Füger's. Die Albertina in Wien hat von ihm unter Anderem eine gehöhte Kreidezeichnung: Herkules am Scheideweg.

A. Ilg.

Baldelli. Francesco Baldelli, Maler aus Urbino, Neffe und Schüler des Federigo Barocci. Er malte nach Lanzi um 1580 ein Bild in S. Agostino zu Perugia, das von Orsini dem Viviani zugeschrieben wird.

s. Zani, Enciclop. — Rosini, Storia della pitt. VI. 172. — Lanzi, Pitt. It. II. 130. — Crispolti, Scrittori delle cose perugine. p. 133.

Jansen.

Baldenbach. Peter Baldenbach, Medailleur, geb. 1762 zu Linz am Rhein, † 1802 in Wien. Er fertigte Medaillen auf die Siege der russisch-österreichischen Armee in Italien, 1793 auf den Tod Ludwig's XVI. von Frankreich und der Marie Antoinette. (Die beiden letzteren Medaillen abgebildet im Trésor de Numismatique et Glyptique, Med. de la Revolution. pl. 41.) Bezeichnet sind einige seiner Denkmünzen mit den Buchstaben: B. D. B., andere: *BalDen-Bach.*

s. Nagler, Monogr. I. 1592. 1766.

* * *

Baldensperger. Hans Baldensperger, Maler des 17. Jahrh., dessen nähere Lebensumstände nicht bekannt sind. In der Sammlung Rolas du Rosey befanden sich zwei Handzeichnungen desselben, beide effektvoll in Tusche auf bräunlichem Grunde ausgeführt: eine Geisselung Christi und eine Kreuzerhöhung, die letztere mit der Jahrzahl 1621 bezeichnet. Beide Bll. trugen den Stempel der alten Kabinette: J. D. und J. P. V.

s. Katalog der Kunstsammlung des Frhrn. C. Rolas du Rosey.

C. Clauss.

Balder. Simon Balder, s. Simon Halder.

Baldes, s. Valdes.

Baldi. Accursio Baldi da Monte S. Savino, Bildhauer und Erzgiesser in Florenz, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. Für den Hauptaltar der Hospitalkirche in Siena verfertigte er zwei Engelfiguren, über deren Bezahlung Streit entstand. In dem Brief, den B. am 6. April 1585 aus Florenz an Scipione Cibo schrieb, beschwert er sich darüber, dass ein Goldschmied berufen sei, über den Werth seiner Arbeiten abzuurtheilen, denn nicht jeder Ringmacher verstehe etwas von Kunst, seitdem Benvenuto Cellini zu so großem Ruhme gekommen. Aus dem Schreiben erfährt man zugleich, dass Baldi auch den architektonischen Schmuck des Altares modellirt hatte. — In Fermo ist von B. die Bronzestatue Papst Sixtus' V. am dortigen Kommunalpalast, die irrtümlicherweise Andrea Sansovino zugeschrieben worden ist, ein zu jener Zeit durch verschiedene Lobgedichte gefeiertes Werk. (*Rime Toscane e versi Latini da diversi Autori composti in lode di Sisto V. e della statua di Bronzo della Città di Fermo dedicata a sua Santità e fatta da Accursio Baldi Sansovino. In Fermo per Sertorio Monti* 1590. 4.) — Nach einem von Ricci zitirten Manuskript von Catalani ist auch das marmorne Denkmal des Orazio Brancadoro am Haupteingang des Domes in Fermo von B. ausgeführt.

s. Gaye, Carteggio III. 464. — Milanesi, Documenti Sanesi. III. 257. — Ricci, Memorie storiche degli artisti della marca di Ancona. II. 64. — Mazzuchelli, Gli scrittori d'Italia. II. 114.

Jansen. * * *

Baldi. Bernardino Baldi, Maler in Bologna, † 25. Febr. 1615 (nicht 1612, wie Zani angibt). Von Masini (s. d. Litt.) wird eine Reihe von Gemälden namhaft gemacht, die B. für die Kirchen S. Maria de' Servi, S. Maria di Miramonte, S. Paolo in monte und S. Cristina in Bologna ausführte. In seiner Vaterstadt gründete er die Academia degl' Indifferenti, die bis zu der Zeit, wo die Caracci ihre Akademie eröffneten, eines gewissen Ansehens genoss. B. war ein eifriger Sammler und hinterliess verschiedne Manuskripte antiquarischen Inhalts, die von Malvasia häufig zitirt werden.

s. Masini, Bologna perlustrata, pp. 132. 170. 563. — Malvasia, Felsina pittrice, passim. — Mazzuchelli, Gli scrittori d'Italia, II. I. 125. — Zani, Encicl. — Gualandi, Memorie, III. 186. IV. 164.

Jansen.

Baldi. Bernardino Baldi, Architekt, Gelehrter und Dichter, geb. 1553 in Urbino, † ebenda 1617. (Nicht zu verwechseln mit dem vorhergehenden Maler Bernardino B.) Sein Leben und seine bedeutende literarische Wirksamkeit ist in den unten angeführten Werken von Mazzuchelli, Affò und Tiraboschi eingehend geschildert. Im J. 1580 trat B. als Mathematiker in die Dienste Ferrante's II., Herzogs von Guastalla, der ihn 1586 zum Abt (Abbate ordinario) von Guastalla ernannte. Von 1609 bis zu seinem Tode lebte B. in seiner Vaterstadt Urbino. Aus den von Campori (s. u.) mitgetheilten Dokumenten geht hervor, dass er in Guastalla verschiedene bauliche Unternehmungen des Herzogs leitete. Seine künstlerische Bedeutung im Gebiete der Architektur erhellt aus dem Umstand, dass die Kirche S. Chiara in Urbino, die, wie Pungileoni nachgewiesen, von B. erbaut wurde, lange Zeit für ein Werk Bramante's gegolten hat.

s. Campori, Gli artisti etc. negli stati Estensi. p. 26. — Mazzuchelli, Gli scrittori d'Italia. — Affò, Vita di Monsignore Bernardino Baldi da Urbino. Parma 1783. — Tiraboschi, Storia della Lit. It.

* * *

Baldi. Baldi, Bildhauer in Venedig, im 17. Jahrh., ein untergeordneter Nachahmer Ber-

nini's. Im Oratorio degli Scalzi zu Venedig ist von ihm die Marmorstatue einer hl. Theresa, deren Herz von einem Engel durchbohrt wird. Vielleicht rühren auch die beiden Engel zwischen den Säulen des Altares und oben das Relief mit der engelumschwebten Dreieinigkeit von ihm her.

s. Moschini, Venezia p. 73. — Cicognara, Storia della Scultura. III. 108.

Jansen.

Baldi. Pier Maria Baldi, Maler und Architekt aus Florenz, um 1680 großherzoglicher Oberaufseher der Bauten in Livorno und Pisa. In Florenz wurde nach seiner Zeichnung 1673 die Fontäne auf der Piazza S. Croce ausgeführt. (Erneuert 1816.) In S. Domenico al Maglio ebenda malte er den hl. Dominikus, der von der Madonna den Rosenkranz empfängt, in S. Spirito die Taufe des hl. Augustin.

s. Richa, Chiese Fiorentine. I. 39. VII. 106. IX. 56. — Zani, Enciel.

Jansen.

Baldi. Lazzaro Baldi, italienischer Maler, geb. 1624 zu Pistoja, † 1703. Pietro Berrettini's große Berühmtheit lockte ihn nach Rom, und er erwarb bei diesem Meister eine Fertigkeit im Zeichnen und Malen, die ihn, verbunden mit seiner angeborenen Leichtigkeit im Erfinden und Komponiren, zu einem Hauptvertreter der Berrettini'schen Schulmanier machte. Seine Bravourstücke in Oel und Fresko sind in den Kirchen von Rom, Camerino, Pistoja und Perugia sehr zahlreich. Die Belvedere-Galerie in Wien besitzt von ihm ein Gemälde: Der hl. Martin, der einen todten Knaben erweckt (s. u. No. 13). Als Radirer ist er uns nur durch ein einziges Bl. bekannt (s. unten). Im J. 1681 gab er eine kurze Lebensbeschreibung seines Schutzpatrons, des griechischen Malers San Lazzaro (aus dem 9. Jahrh.) heraus, mit Kupfern nach eigenen Zeichnungen. Ich habe dieses angeblich sehr seltene Werkchen nicht gesehen; vielleicht gehören die nachstehend unter No. 6 u. 7 verzeichneten Radirungen dazu.

Seine Schrift:

Breve compendio della vita di S. Lazzaro monaco e pittore. Roma. 1681.

a) Von ihm radirt:

Die Bekehrung des Apostels Paulus. Im Unterrande: DR. SAVLO. (nicht SAOLO, wie bei Bartsch angegeben ist) PAULUS. (nicht PAULOS, wie ebendaselbst) ET. DOCTOR. GENTIUM. LAZZERUS. BALDUS. PISTORIENSIS. INVENIT. ET. EXCUDIT. (Die beiden Z im Vornamen des Malers sind verkehrt geschrieben). kl. Fol. — B. XXI. 88. n°. 1.

b) Nach ihm gestochen:

1) Fünf Darstellungen aus der Geschichte Christi. Radirt von Lucio Bononi. 4. und qu. 4.
   a) Die Beschneidung. Dieses Bl., unten rechts bezeichnet: Laz. Bal. — L. Bon., wird im Katalog Winkler von Huber fälschlich dem Maler selbst zugeschrieben, und ist von Nagler (Monogr. IV. Nr. 940) als eigenhändige »Radirung« Baldi's, und unmittelbar darauf als »Kupferstich« Bononi's aufgeführt.
   b) Das Gebet im Garten.
   c) Die Geisselung.
   d) Die Dornenkrönung.
   e) Die Kreuztragung.
2) Heilige Familie. Rechts, am Fuss einer abgebrochenen Säule, sitzt Maria und hat auf ihrem Schooße das Jesuskind, das sie dem Joseph hinreicht. Radirt von P. P. Petrucci, und von diesem dem Herzog Flavio Ursino Bracciani gewidmet. 4.
3) Dem hl. Kajetan von Thiena, Stifter des Theatinerordens, erscheint Christus mit dem Kreuz. Gest. von J. Ch. Allet. 1698. Im Unterrande Wappen und Dedikazion des L. F. de Rossi an die Marchesa Giroiama Ruspoli. gr. Fol.
4) Der hl. Johannes de Deo, Stifter des Ordens der barmherzigen Brüder, in Franziskanerkleidung, knieend, eine Dornenkrone auf dem Kopf und ein nacktes Kind auf den Armen. Oval. Gest. von B. Farjat. Fol.
5) Der hl. Johannes a Cruce, spanischer Barfüsser Karmeliter. Fol. Bei Heineken.
6) Der hl. Lazarus von Constantinopel, Mönch und Maler, entreisst den Ketzern die von ihm gemalten Heiligenbilder. Radirt von Fil. Luti. im J. 1692. Unten die Dedikazion des Malers an den Abbate Dominico Cappello, päpstlichen Zeremonienmeister. Fol.
7) Derselbe Heilige, im Kerker, von einem Soldaten festgehalten, während ein Henker ihm die Hände verbrennt. Unten, in einer Kartusche, der Name des Heiligen, die Angabe der Kirche, wo sein Namensfest gefeiert wird, und darunter links: Laz°. Baldi Inu. deli.; rechts: F. L. sculp. Radirung. kl. Fol.
8) Der Apostel Lukas, auf Wolken sitzend, schreibt mit der rechten Hand sein Evangelium und malt mit der andern das Bildniss der Maria. Unten in der Mitte, auf einer Schriftrolle, über einer Kartusche: Ferax cum feriunt; im Unterrande: Accademia del disegno und die Namen der Künstler. Radirt von P. Aquila. Fol.
9) Christus zwischen Petrus von Alkantara und Maria Magdalena de' Pazzi. Gest von B. de Balliu. Fol.
10) Die hl. Maria Magdalena de Pazzi, knieend vor der Jungfrau, die ihr in Engelbegleitung erscheint und ein Schleiertuch umhängt. Gest. von B. de Balliu. Fol.
11) Der hl. Petrus von Alkantara empfängt in seiner Zelle den Besuch der Maria und des Jesuskindes. Gest. von B. de Balliu. gr. Fol.
12) Derselbe Heilige, in Wolken, betrachtet das Kreuz. Gest. von B. Thiboust. 8.
13) Der hl. Martin erweckt einen Jüngling vom Tode. Gest. von J. Axmann, für die Bildergalerie des Belvedere zu Wien, I. kl. qu. Fol.
14) Der hl. Petrus von Arbues. Domherr in Saragossa und erster Inquisitor im Königreich Aragonien, wird von Ketzern am Altar getödtet. Gest. von B. Thiboust. Gio. Giacomo Rossi formis. 1664. Fol.
15) Der hl. Peter Regalado, Barfüssermönch, setzt zugleich mit einem Gefährten auf seinem Pallium über einen Fluss. Gest. von N. Billy. 1684. Fol.

16) Der hl. Philippus Benizzi, in Todesgedanken. Anonymer Stich. Gio. Giacomo Rossi formis. Fol.
17) Die hl. Rosa von Lima überreicht eine Rose dem Jesuskinde, das auf dem Schooß seiner Mutter sitzt. Gest. von B. Thiboust. Fol.
18) Dieselbe Heilige, knieend vor der hl. Jungfrau, die ihr auf Wolken erscheint mit dem Jesuskinde, welches die rechte Hand der Heiligen ergriffen hat und ihr den Brautring an den Finger steckt. Gest. von B. Thiboust. 4.
19) Dieselbe Heilige erhält einen Rosenkranz von dem Jesuskinde, das auf dem Schooß seiner Mutter sitzt, die ihrerseits dem Papst Pius V. ein gleiches Geschenk macht. Gest. von B. Thiboust. Im Unterrande: Sacratissimi Rosarii icon, etc. Aus einer Folge der 15 Geheimnisse des Rosenkranzes. kl. Fol.
20) Dieselbe Heilige verehrt knieend das Jesuskind, das vor ihr auf einem Kissen sitzt. Gest. von J. David. 8.
21) Dieselbe Heilige, mit dem Jesuskinde auf den Armen, erscheint Indianern, die ehrfurchtsvoll auf den Knieen liegen. Oben halten zwei Engel einen Rosenkranz über dem Haupte der Heiligen. Gest. von B. Thiboust. Fol.
22) Dieselbe Heilige, das Jesuskind anbetend, das sie auf den Armen hat. Oval in einem Rosengewinde. Gest. von B. Thiboust. 4.
23) Das päpstliche Wappen, auf einem in der Luft schwebenden Erdball von zwei Engeln gehalten, und umgeben von vier allegorischen Figuren, von denen eine die Tiara mit den Schlüsseln auf das Wappen setzt. Oben die römisch-katholische Kirche in einer Glorie. Radirt von G. Szymonowicz. gr. Fol. — Gehört nach Nagler (Monogr. IV. no. 940) zu einer Folge von fünf großen Foliobll. desselben Kupferstechers nach einem Plafondgemälde von L. Baldi; ich kenne nur das oben beschriebene Bl.
24) Zwei gewappnete Frauen, Polen und Schweden, überreichen dem Könige Johann II. Casimir eine Krone und ein Schwert. Allegorie auf die Thronbesteigung dieses Fürsten. Gest. von C. Bloemaert. Fol. — Oben rechts, in einer Nische, sieht man die Büste des Königs Wladislaw IV. von Polen, Stiefbruders des Johann Casimir, als Verzierung angebracht, wovon Heineken wunderlicherweise Anlass genommen, dieses Bl. »eine Darstellung zur Verherrlichung Wladislaw's IV. als König von Jerusalem« zu benennen.
25) Kinder trinken aus Milchquellen, die aus einem Berge fliessen, über welchem ein Stern erscheint. Allegorisches Bl. mit doppelter Anspielung auf das Wappen und die Person des Papstes Alexander VII. Gest. von G. B. Boracino. Fol.
26) Ein Philosoph zeigt einem Krieger ein an einem Baum im Walde aufgehangenes Siegeszeichen. Radirt von P. P. Petrucci. Fol.
27) Die Heiligkeit (La Clarté), Marmorstatue im Versailler Schlosspark. Pl. 126 im Recueil des figures, groupes, thermes, fontaines, vases et autres ornemens ...... dans le Chateau et Parc de Versailles. Gest. von S. Thomassin. Paris, 1694. 8. Mit 220 Kupfern.
28) Apollo auf seinem vierspännigen Sonnenwagen mit zahlreichem weiblichen Gefolge. Radirt von G. Szymonowicz. gr. qu. Fol. Besteht angeblich aus zwei Platten; ich sah davon nur eine.
29) Ein Soldat, mit einem gezückten Dolch bewaffnet, stürzt auf eine Königin, die zu einem ermordet an der Erde liegenden Fürsten hinflüchtet, in Gegenwart ihrer jammernden Dienerinnen. Radirt von F. Luti. qu. Fol.
30) Leo X, in päpstlichem Ornat, sitzend und segnend (nicht »die Skulptur beschützend«, wie Heineken sagt). Marmorstatue, in einem Zimmer des Kapitols zu Rom. Nach der Zeichnung des L. Baldi gest. von Fr. Spierre. Fol.
31) Sixtus V., Papst. Sitzende Bronzestatue, von Prospero Scavezzi, in einem Zimmer des Palastes der Conservatoren zu Rom. Nach der Zeichnung des L. Baldi gest. von Guill. Chasteau. Fol.
32) Innocenz X., Papst. Bronzestatue nach dem Modell des Aless. Algardi, in demselben Lokal wie die vorhergehende. Nach der Zeichnung des L. Baldi gest. von Guill. Chasteau. Fol.
33) Marc Antonio Colonna, Befehlshaber der Flotte des Papstes Pius V. in der Schlacht bei Lepanto, nach der er auf dem Kapitol einen Triumph nach altrömischer Art feierte. Lebensgroße Statue, die ihm zum Andenken dieses Triumphes in einem Zimmer des Kapitols errichtet wurde. Nach der Zeichnung des L. Baldi gest. von Guill. Chasteau. Fol.
34) Francesco Aldobrandini, Neffe von Clemens VIII., General der päpstlichen Hülfstruppen für den Kaiser in Ungarn gegen die Türken. Lebensgroße Statue, ebendaselbst. Nach der Zeichnung des L. Baldi gest. von Guill. Chasteau. Fol.
35) Virginio Cesarini, römischer Edelmann. Büste, ebendaselbst, in einer ovalen Nische. Nach der Zeichnung des L. Baldi gest. von Guill. Chasteau.

Auf diesen sechs Bll. (30—35), die nicht häufig vorkommen, existirt keine Inschrift; sie wurden gestochen für eine Beschreibung der Kunstsammlungen des Kapitols, scheinen aber nicht gebraucht worden zu sein. Im Museum Capitolinum (Romae 1742—1748, zwei Bde. Fol.) finden sie sich nicht.

36) Zwei Genien setzen auf ein mit Trophäen geschmücktes Titelbl. das Bildniss des Cardinals Pasquale von Aragon, Vicekönigs von Neapel. In der Mitte der Komposizion, in einer Kartusche, liest man: All Emi^mo^. e Re^mo^. Principe il Sig. Cardinal d'Aragon. Gest. von Guill. Chasteau. Fol.

s. Pascoli, Vite de' Pittori etc. II. 153 ff. — Fil. Titi, Descr. delle pitture di Roma. — Heineken, Dict. — Bartsch. XXI. 88. — Le Blanc, Manuel. I. 125.

E. Koloff.

Baldi (oder Baldo). **Antonio Baldi**, Maler und Stecher aus La Cava im Neapolitanischen, in der Mitte des 18. Jahrh.; nach Zani arbeitete er in den Jahren von 1741—1768. Er war ein Schüler des Francesco Solimena und kopirte viele von dessen Werken. Von seinen selbständigen Malereien finden sich mehrere in Neapel. (Nach Zani ist ein Bildniss desselben bezeichnet: Ant. Baldus ad vivum faciebat. Neap. An. 1760.) Später widmete er sich, unter der Leitung des Andrea Magliar, ganz der Kupferstecherkunst und lieferte eine beträchliche Anzahl von Stichen, meist nach eigenen Zeichnungen.

s. Zani, Encicl. — Domenici, Pittori Napolitani. IV. 621.

Jansen.

Von ihm gestochen:

1) Hl. Emilius, für die Neapolitaner fürsprechend.
2) Hl. Gregor, Martyr. 1738; Ant. Baldi fec.
3) Hl. Ignaz von Loyola, Oval. Ant. Baldi ex Prototypo.
4) Hl. Philippus Neri über Wolken, vor der Dreifaltigkeit.
5) Kommunion der hl. Maria von Egypten. A. Baldi del. et sc. Fol.
6) Kaiser Karl VI. Oval. Fol.
7) Maria Aurelia Caraccioli, Nonne. Oval.
8) Nic. Cyrillus, Mediziner. Fol.
9) Der Mönch Raffaele Manca, mit einem Engel. Oval.
10) Don Carlos, König von Sicilien. Oval. Fol.

W. Engelmann.

Balding. H. C. Balding, englischer Kupferstecher, für das Art Journal beschäftigt.

Von ihm gestochen:

1) The Lurley, the Nymphe of the Rhine. Nach einer Statue von G. Herold. Fol. In: Art Journal. 1869.
2) The cross of prayer. Sechs Basreliefs ein Kreuz bildend, das Vaterunser darstellend. J. Bell fec. Fol. In: Art Journal 1870.
3) Dinah consoling Hetty in prison. Gruppe. F. J. Williamson fec. Fol. In: Art Journal 1870.
4) Hereward der Wachsame. Nach der Statue von T. Brook. Fol. In: Art Journal 1874.

W. Engelmann.

Baldinger. Franz Heinrich Baldinger, Architekt in Stuttgart, geb. d. 19. Sept. 1827 in Zurzach, Kanton Aargau, Sohn eines Spenglers. Er kam im J. 1838 nach Wien und machte seine Fachstudien im dortigen polytechnischen Institut. Später arbeitete er im Atelier des Dombaumeisters Ernst an der Restauration der Stefanskirche, von welcher er eine große Ansicht mit genauester Wiedergabe der Details aufnahm (im Besitze des Hrn. Oskar Kramer in Wien). Im J. 1859 nach der Schweiz zurückgekehrt, erhielt er bei der Konkurrenz für das St. Jakobs-Denkmal in Basel für seinen (nachher nicht ausgeführten) Entwurf den ersten Preis. In Stuttgart, wohin er 1866 übersiedelte, bekleidet er seit 1869 an der Baugewerkeschule eine Lehrstelle für Bauzeichnen. Seine Spezialität sind architektonische Illustrationen, in denen er selbst bei kleinstem Formate den allgemeinen Stilcharakter und die besondere Wirkung eines jeden Bauwerkes höchst korrekt, klar und ansprechend wiederzugeben weiss; zu verschiedenen kunstgeschichtlichen Werken, hauptsächlich zu denen Lübke's, hat er solche Illustrationen geliefert.

Nach Mittheilungen des Künstlers.

A. Wintterlin.

Arnold Karl Baldinger, Sohn des Vorigen, Maler und Radirer, geb. 10. April 1850 in Wien. Er machte seine ersten Studien auf der Kunstschule in Stuttgart unter Direktor Neher und auf der Wiener Akademie. Für Lützow's Zeitschrift, Lübke's Kunstatlas und die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien radirte er mehrere Bll., für die letztere unter anderen Rahl's Vorhang im Wiener Opernhaus. Neuerdings hat er sich mit Vorliebe dem Illustrationsfache zugewendet und eigene Kompositionen für verschiedene illustrirte Zeitschriften ausgeführt.

Nach Mittheilungen des Künstlers.

* * *

Baldini. Giacomello Baldini, Bildhauer aus Ravenna, Ende des 14. Jahrh. Von ihm ist die liegende Marmorfigur eines todten Kriegers (wahrscheinlich des Cavaliere Guidarello Guidarelli), in der Stadtschule zu Ravenna.

s. Ribuffi, Ravenna. 108.

Jansen.

Baldini. Baccio Baldini, florentinischer Goldschmied und Kupferstecher des 15. Jahrh., der in der Geschichte der Kupferstecherkunst eine große Berühmtheit hat, über dessen Werke und Lebensverhältnisse wir aber nur wenig unterrichtet sind. Die Anfänge des Kupferstechens (im modernen Sinne des Wortes) liegen für Italien überhaupt sehr im Dunkeln. Herkömmlicher und sehr sonderbarer Weise gilt als Erfinder dieser Kunst der florentinische Goldschmied Maso Finiguerra, von dem sich jedoch kein einziger Kupferstich auch nur mit einiger Wahrscheinlichkeit aufweisen lässt, obgleich eine urkundliche Notiz meldet, dass er 1457—1462, zehn Jahre nach seiner angeblichen Erfindung, noch arbeitete. Als sein Nachfolger wird gewöhnlich B. bezeichnet, auf Grund einer Angabe Vasari's, der im Leben Marc Anton's, nach Erzählung der Legende von Finiguerra's Entdeckung, berichtet: »Fu seguitato costui (Maso Finiguerra) da Baccio Baldini orefice fiorentino, il quale non avendo molto disegno, tutto quello che fece fu con invenzione e disegno di Sandro Botticelli.« (Vasari-Le Monnier, IX. 258). Mit dieser Stelle pflegt man eine andere zu verbinden, die sich bei demselben Gewährsmanne im Leben Botticelli's findet, und wo es von Letzterem heisst: ». . per essere persona sofistica, comentò una parte di Dante, e figurò lo Inferno, e lo mise in stampa; dietro al quale consumò di molto tempo; per il che, non lavorando, fu cagione d'infiniti disordini alla vita sua. Mise in stampa ancora molte cose sue di disegni ch' egli aveva fatti, ma in cattiva maniera, perchè l'intaglio era mal fatto: onde il meglio che si vegga di sua mano è il trionfo della Fede di Fra Girolamo Savonarola da Ferrara.« (Vasari-Le Monnier, V. 117).

Botticelli wird hier keineswegs auf unzweideutige Weise als Kupferstecher bezeichnet. Das Problematische der Stelle beruht auf der Unbestimmtheit des Ausdrucks »mettere in stampa«, der hier nicht nothwendig, wie man geglaubt hat, mit »in Kupfer stechen« zu übersetzen ist, sondern einfach »in Druck geben« bedeuten kann. Es hat den Anschein, als sei Vasari darüber nicht

im Klaren gewesen, ob Botticelli die Zeichnungen für die Ausgabe Dante's selbst stach oder von einem andern Künstler stechen liess. Da an jener ersten Stelle gesagt ist, dass Baldini alle seine Werke nach Botticelli's Zeichnungen gestochen habe, so meinte man auch, dass Vasari bei den Worten »lo mise in stampa« den Baldini im Sinne gehabt, und dass die Worte »il meglio che si vegga di sua mano«, die sich anscheinend auf einen Kupferstich von Botticelli's eigener Hand beziehen, ebenfalls nur von einem Kupferstich nach seiner Zeichnung zu verstehen seien. Auch zählte ehemals Botticelli nicht zu den Kupferstechern; man belegte sonst in der Regel jeden altitalienischen Kupferstich, für den man keinen Meister mit Gewissheit anzugeben wusste, mit dem Namen Baldini, wenn er nur mit den längst darunter gangbaren Blättern Aehnlichkeit hatte oder nicht zu sehr davon abwich. Bartsch, obwohl er zugab, das Indruckgeben, wovon Vasari spricht, könne sich sehr gut nur auf das Liefern von Zeichnungen zum Zwecke des Stechens beziehen, entschied sich gleichwol für die Meinung, dass Botticelli selbst in Kupfer gestochen habe. Seitdem wurde meistens angenommen, dass dieser Maler, bei seiner Rückkehr aus Rom nach Florenz (um 1475 oder 1476), die Kupferstecherkunst eifrig getrieben und sich mit Baccio Baldini zu einem gemeinsamen Geschäft verbunden habe, wobei sein Kompagnon unter seiner leitenden und handanlegenden Beihülfe viel nach seinen Zeichnungen stach, und Botticelli selbst zuweilen auch allein eine Kupferplatte ausführte. Welche Kupferstiche aber von diesem oder jenem Meister oder von Beiden gemeinschaftlich gearbeitet seien, lasse sich nicht mit Bestimmtheit angeben, weil keines der aus ihrer Werkstatt hervorgegangenen Blätter einen Namen, ein Monogramm oder sonst ein spezielles Urheberzeichen trage und die Behandlung derselben ohnehin sich sehr gleiche. Anstatt der früheren Etikette Baldini hatte man nun eine Verlagsfirma Botticelli und Baldini, die eine Zeit lang immer Zwei und immer nur Einer waren, indem unter Schriftstellern und Sammlern die Uebereinkunft zu herrschen schien, die Verlagsartikel dieser Firma ungetrennt beisammen zu lassen. Bald aber suchte man in dem Kollektivwerk die Schattirungen des Allein- und des Zusammenarbeitens aufzufinden und Jedem sein Theil anzuweisen. Diese kritischen Bemühungen, die nach dem Vorgange des Abbate Zani in Italien, mit Ottley in England und Rumohr in Deutschland ihren Anfang nahmen und von Anderen dann eifrigst fortgesetzt wurden, führten zu den widersprechendsten, aber freilich von Jedem mit definitiver Bestimmtheit ausgesprochenen Resultaten. Das Leben Christi und seiner Mutter, 15 Bll., welche Bartsch unter den Werken des Nicoleto von Modena verzeichnet, ist Ottley geneigt dem Finiguerra zuzuschreiben; nach Passavant sind sie von Fra Filippo Lippi und einem Schüler dieses Meisters gestochen. Die vielbesprochenen 24 Ornamentenblätter aus der Otto'schen Sammlung werden mit gleicher Gewissheit von Zani dem Finiguerra, von Ottley dem Baldini, von Passavant dem Botticelli zugetheilt. Nicht einmal über die Zeit und Schule, der gewisse Kupferstiche angehören, ist man einig. Die Folge der Propheten hält Ottley für eine zwischen 1460 und 1470 gefertigte Erstlingsarbeit Baldini's; nach Passavant's Meinung ist sie ein gediegenes Werk von der erprobten Meisterhand Botticelli's, also wenigstens 20 bis 25 Jahre jünger. Eine andere in der Geschichte der italienischen Kupferstecherkunst noch berühmtere Folge, die verkehrter Weise das »Kartenspiel des Mantegna« benannten 50 Bll. werden, nachdem sie lange für eine Arbeit Finiguerra's gegolten, von Zani und Passavant einem unbekannten Kupferstecher der venezianischen oder paduanischen Schule beigelegt; Ottley hingegen will die Hand Baldini's darin erkennen, und Harzen nimmt sie für den Marco Zoppo aus Bologna in Anspruch.

Freilich wäre es von großem Interesse, wenn wir zu jedem Blatt den Urheber nennen könnten. Allein selbst die Namen Baldini und Botticelli, mit welchen wir gegenwärtig die Vorstellung der ältesten italienischen Kupferstecher verbinden, knüpfen sich an gewisse Kupferstiche nur durch Vermutungen, die bei dem Ersteren allerdings etwas Wahrscheinliches, bei dem Letzteren hingegen viel Bedenkliches haben. Einer positiven und zuverlässigen Grundlage entbehren wir gänzlich. Es tragen die meisten Behauptungen, die sich auf diese Frage beziehen, in der That den Stempel völliger Willkür.

Ottley versuchte zuerst Baldini's und Botticelli's Werke bestimmt zu sondern, indem er Jedem eine gewisse Anzahl Kupferstiche von gleicher oder nahe verwandter Behandlung zuschrieb, und die Autorschaft des Malers nach der freieren, nachlässigeren Art des Vortrags bestimmte. Bis auf die Kupfer zu Dante, die er in Botticelli's Kontingent hineinbringt, weil er das Vasari'sche mettere in stampa mit »in Kupfer stechen« übersetzt, vertheilt er die Stiche ziemlich konsequent und methodisch: wenn aber sein Resultat dennoch zu erheblichen Zweifeln Anlass gibt, so ist die von Passavant in gleicher Absicht unternommene, aber ohne alle Kritik und Konsequenz durchgeführte Arbeit absolut zu verwerfen. Passavant beginnt in seiner zuversichtlichen Weise: »Dass Botticelli selbst sich viel mit Kupferstechen beschäftigte, sagt nicht nur Vasari und bezeugen mehrere mit feinem künstlerischen Gefühl behandelte Blätter, sondern wird auch noch dadurch bestätigt, dass er das Blatt, welches die »Delphische Sibylle« vorstellt, *A b* bezeichnet und damit deutlich seinen Namen Alessandro Botticelli angegeben hat.« Die Stelle bei Vasari enthält, wie bemerkt, keineswegs die bestimmte Aussage von

dem, was Passavant behauptet. Nach dem Charakter der Ausführung, nach der Feinheit, mit der einzelne Theile gezeichnet sind, liesse sich bei einigen Bll., z. B. bei dem Richthaus des Pilatus, bei Thesens und Ariadne, und dem Jagdabenteuer, wol denken, dass sie von Botticelli's eigener Hand herrühren; das von Passavant wahrgenommene feine Kunstgefühl möchte ich aber um so weniger für ein zuverlässiges Kriterium halten, als er selbst Stücke, die im Technischen gar nichts mit einander gemein haben und in der Empfindung sehr roh sind, dem Botticelli zuschreibt. Vollends verwunderlich ist, wenn er die Buchstaben *A b* auf dem Bl. mit der Delphischen Sibylle für ein Künstlermonogramm hält und anf Botticelli's Namen deutet. Wer die Kupferstiche nnd Gewohnheiten der alten Meister kennt, der unterscheidet leicht die als Monogramme gebräuchlichen Anfangsbuchstaben der Künstlernamen von anderen zu sonstigen Zwecken hingesetzten Initialen. Ich kenne kein Beispiel, wo ein alter Knpferstecher auf seinen Werken den Anfangsbuchstaben seines Taufnamens in Verbindung mit dem Anfangsbuchstaben des Beinamens, den er von seinem ersten Lehrmeister führte, als Zeichen gebraucht hätte, wie Botticelli, der mit seinem Familiennamen Filipepi hiess, hier gethan haben soll; aber davon abgesehen, schon die nngewöhnliche Stelle, wo die oben erwähnten Buchstaben angebracht sind, und der Umstand, dass man auf den andern Bll. derselben Folge nichts Aehnliches antrifft, hätten bei Passavant Zweifel an der Richtigkeit seiner Auslegung erwecken müssen. Jene Buchstaben, folgendermaßen gestellt: $\overset{b}{A}$ befinden sich nämlich auf dem zur Folge der Sibyllen gehörigen dritten Blatt, neben den acht italienischen Versen im Unterrande, und zeigen an, dass der Stecher sich in der Aufeinanderfolge der Verse geirrt hat. Das *A* vor dem vierten Verse bedeutet, dass dieser Vers, der sich dem Sinne nach an den zweiten anschliesst und mit dem ersten reimt, dem dritten vorangehen muss, während das *b* vor dem dritten Verse besagt, dass dieser Vers hinter dem mit *A* bezeichneten folgen muss, da er mit seinem Inhalt sich diesem anschliesst und sein Endreim mit demjenigen des zweiten Verses gleichlautend ist (s. Verz. I, No. 27). Das »unzweifelhafte Monogramm Botticelli's«, das Passavant entdeckt haben wollte, fällt somit dahin, ist jedoch leider schon in die Monogrammenlexika und Kunstschriften übergegangen, wo es seine Stelle nicht so bald aufgeben wird.

Nach Duchesne ist Baldini der erste florentinische Goldschmied, der Platten für den Abdruck auf der Presse gestochen hat. Seine Thätigkeit wird gewöhnlich 1460—1485 angesetzt; aber das ist nur Vermutung. Die ihm altherkömmlicher Weise zugeschriebenen Kupfer zum *Monte Sancto di Dio* und zum *Inferno* des Dante sind von 1477 und 1481. Man kann zugeben, dass B. die ebenfalls unter seinem Namen gangbaren Propheten und Sibyllen mehrere Jahre vorher gearbeitet hat; doch lässt sich nicht glauben, dass sie bis 1460 zurückgehen, zumal da sie in technischer Beziehung mit den Kupfern von 1477 und 1481 völlig übereinstimmen, und unter den Propheten zwei nach dem altdeutschen Meister von 1466 kopirte Figuren vorkommen (s. Verz. I, No. 15 und 22). Wenn nun, wie fast allgemein angenommen wird, Finiguerra schon 1452 das Kupferstechen nnd Kupferdrucken erfand und die ersten der vermeintlichen Werke seines unmittelbaren Nachfolgers, hoch angesetzt, um 1470 erschienen, welcher Kontrast zeigt sich dann zwischen dem kleinen Vorrat von italienischen Kupferstichen des 15. Jahrh. und dem Reichtum der von alten deutschen Meistern derselben Periode hinterlassenen Blätter. Ich weiß wol, man pflegt die sogenannten »Niellen« mit in Rechnung zu bringen, d. h. die Abdrücke, welche die florentinischen Goldschmiede, vor dem Einschmelzen der Niellomasse in die eingegrabenen Vertiefungen, von ihren gravirten Silberplatten auf Papier abzogen. Die Anzahl dieser Niellen ist aber gleichfalls äußerst gering, weil der Goldschmied für seinen Privatgebrauch nicht mehr als einen, höchstens zwei Abdrücke machte, die auf seinem Arbeitstisch liegen blieben und großentheils verloren gingen. Duchesne beging einen argen Missbrauch, als er in seinem Essai sur les Nielles (1825) diesen Namen auf eine Menge kleiner Blätter ausdehnte, welche den ersten Ansatz zur Entwicklung der Kupferstecherkunst nnd einen eigenen Abschnitt für ihre Technologie begründen sollten. Er beschreibt mehr als 400 Niellen, welche Passavant in seinen Zusätzen auf den doppelten Bestand bringt. Genau zu bestimmen, was unter Niellen zu verstehen sei nnd wodurch sich dieselben von Kupferstichen unterscheiden, daran dachte weder Duchesne noch Passavant. Unter den von ihnen anfgezählten Blättern befinden sich vielleicht keine dreißig eigentliche Niellen; bei weitem die meisten sind gewöhnliche Kupferstiche nnd von diesen nur dadurch verschieden, dass sie unter falschem Namen in Auktionskataloge eingetragen und anf Kosten reicher Sammler zu fabelhaften Preisen hinaufgeschwindelt werden. Diese angeblich ältesten Drnckproben der florentinischen Goldschmiede sind nicht älter, sehr oft jünger, als die Kupferstiche, die man mit Baldini und Botticelli in Verbindung bringt.

Bei den Versnchen, die beiden Meister nach der Art und dem Werth ihrer Stiche zu charakterisiren, kommt B. in der Regel am schlimmsten weg. Bartsch hält von ihm wenig oder Nichts. »Sein Stich ist schlecht. Seine Formen sind ausgedrückt durch stark markirte Umrisse mit einem Ansatz dünner Schattirungen, die aus feinen, kunst- und geschmacklos sich kreuzenden Strichen bestehen, und da manche Theile, wie Köpfe,

Hände und Füße, gar nicht schattirt sind, so gleichen seine Kupferstiche kalligraphischen Federzeichnungen, die gemeiniglich nur ein trockenes, hartes, kaltes, fades Machwerk ohne Haltung und Wirkung darbieten.« Ottley vertheidigt B. gegen Vasari, und meint, der Letztere habe sehr übertrieben, wenn er dem B. Schwäche vorwerfe in einem Theile der Kunst, worin die Meister der florentinischen Schule jederzeit ihre größte Stärke bewiesen hätten. Vasari's Worte werden aber von Ottley sowol, wie von allen andern Kunstschriftstellern falsch, d. h. zu buchstäblich verstanden; sie sagen nicht, dass B. überhaupt wenig zeichnen konnte, sondern dass er im Figurenzeichnen, im Komponiren figurenreicher Darstellungen unbeholfen war. Die Goldschmiede, in Italien wie in Deutschland, waren gelernte Zeichner, meist aber nur für das Verzierungsfach, für Blumen-, Blätter- und Rankenwerk, und wenn auch das Figurenwerk in einem gewissen Maße zu ihrer Praxis gehörte, so verstanden sie sich doch auf das freie Zeichnen und Zusammenstellen von Figuren in der Regel nur wenig. Dies war, wie es scheint, bei B. der Fall, einem mittelmäßigen Kunsthandwerker von ähnlichem Schlage, wie sein deutscher Zeitgenosse Israhel van Meckenen.

Passavant spricht oft von Baldini's Stichmanier, ohne jedoch anzugeben, worin sie besteht. Die Kupferstiche, die er ihm zuschreibt, lassen wenigstens drei verschiedene Arten der Ausführung erkennen; er bezeichnet sie, ohne jede nähere Bestimmung, als Arbeiten aus verschiedenen Perioden des Meisters. Ueber Botticelli's Stichmethode äußert er sich folgendermaßen: »Sandro Botticelli pflegte seine Umrisse sehr tief und etwas hart, aber mit vielem künstlerischen Gefühl einzuschneiden. Seine Kupferstiche erkennt man sehr leicht an dem größeren Verständniss der Zeichnung, hauptsächlich in den Konturen. Was ihn unter anderem von Baccio Baldini unterscheidet, ist die besonders in seinen feinen Kreuzschraffirungen häufig angewendete kalte Nadel [ein damals noch gar nicht vorhandenes Handwerkszeug!]. Er bediente sich dieser Stichmanier bei seinen Folgen der Propheten und Sibyllen, vornehmlich aber bei seinen Kupfern zu Dante.« (Pass. V. 27.) Da, wo er diese Kupfer beschreibt, ist er anderer Meinung. Botticelli soll zwar die Zeichnungen dazu geliefert, aber an den wenig gefühlten Umrissen und an den unbestimmten Schraffirungen des Stiches keinen Antheil haben, und etwas weiterhin erklärt Passavant, die große »Himmelfahrt der Maria«, ein in der Zeichnung barbarisch rohes und im Stich wahrhaft brutales Blatt, für Botticelli's Hauptwerk! (Verz. II, No. 55). Begreife, wer kann, diese leeren, einander widersprechenden und doch jedesmal mit der Miene der Unfehlbarkeit auftretenden Behauptungen.

Man weiß, wie schwer es schon hält, über manche Kupferstiche des Marc Anton und seiner beiden vornehmsten Schüler richtigen und zuverlässigen Aufschluss zu erhalten; sollte dies nicht noch weit schwerer sein, bei den Werken zweier älterer Meister, von welchen die früheste schriftliche Ueberlieferung den Einen allerdings als Kupferstecher bezeichnet, ohne jedoch einen einzigen seiner Kupferstiche namhaft zu machen, während sie sich über den anderen so undeutlich auslässt, dass wir ungewiss bleiben, ob er überhaupt jemals in Kupfer gestochen hat? Ueber den florentinischen Kupferstichinkunabeln schwebt ein für uns undurchdringliches Dunkel, in welchem wir durch die Aufklärungen jener gelehrten Ausleger nur noch mehr irre geleitet werden. Vielleicht gelangen künftige Forscher zu genauerer Kenntniss über die Meister dieser geheimnissvollen Blätter; vor der Hand müssen wir auf eine bestimmte Benennung der einzelnen Stiche verzichten. Ich stelle sie sämmtlich unter einen gemeinsamen Gesichtspunkt, will sie aber nicht in einen Topf werfen, sondern nach der mir angemessen scheinenden Weise ordnen. Zuvor einige allgemeine Bemerkungen über die altflorentinischen Kupferstiche im Vergleich mit den altdeutschen.

Was jene von diesen am auffallendsten unterscheidet, ist der Inhalt der Darstellungen. Der erste Gebrauch, der von der neu erfundenen Kunst in Deutschland gemacht wurde, bestand in massenhafter Anfertigung von Heiligenbildern, die fast ausschließlich auf den religiösen Bedarf der unteren Volksklassen berechnet waren; in Italien dagegen verlangte nicht so sehr die Andacht, als der Sinn für feinen Luxus, das Wolgefallen an künstlerischer Ausschmückung aller Umgebungen des Lebens solche gedruckte Bilder, die sich mit ihrem Kaufpreise und Inhalt mehr an die höheren und gebildeteren Stände wandten. Mit der Wolhabenheit und Freiheit der Städte war Italien am Schluss des 15. Jahrh. auch an geistiger und geselliger Bildung den Ländern diesseits der Alpen vorausgekommen; die Formen einer höher entwickelten Sitte, die durch eine schönere Volksnatur unterstützt war, das Elegantere und Vornehmere in Tracht und Haltung zeigte sich auch in den Figuren jener Blätterfolgen, welche die Typen der deutschen Reichsstädte an Feinheit, Anmut und einem gewissen Anstand bei weitem übertreffen. Dem Menschenschlag, wie er sich in den Stichen des Meisters von 1466 und Martin Schongauer's darstellt, fehlt es nicht an Lebenskraft und Originalität, aber die Gestalten sind unschön, oft hässlich, Stellungen und Bewegungen eckig, die Tracht schwerfällig und steif. Unter dem Impuls eines verjüngten Lebensgefühls hatte die damalige toskanische Kunst sich der Fesseln des Mittelalters schon in vieler Beziehung entledigt und eine freiere Bewegung errungen. Die altflorentinischen Kupferstiche sind Erzeugnisse dieser »Frührenaissance«. Neben den Gegenständen der Bibel und Legende, der mystischen Dogmatik und

Symbolik sehen wir die Gestalten der klassischen Allegorie und Mythologie aufkommen, welche schon Dante in's Christliche eingeführt hatte und die nun, bald mit jenen, bald mit andern, oft weltlichen Gegenständen in Beziehung gesetzt, sehr merkwürdige Kunstprodukte entstehen lassen. Allerdings entwickelte sich die Eigenthümlichkeit dieser neuen Geistesrichtung in den Kupferstichen nicht zu ähnlicher Vortrefflichkeit, wie in den gleichzeitigen Gemälden; aber können sie auch nicht gleichen Werth und gleiche Wichtigkeit mit diesen beanspruchen, so findet sich unter ihnen doch manches interessante und gehaltreiche Blatt. Die Auswahl und Vereinfachung der Naturformen, das oft glückliche Streben nach Schönheit der Linien, nach Würde und Anstand der Bewegungen, nach edler Anordnung des Faltenwurfs bezeugen hier gleichfalls einen auf höhere, idealere Vorzüge gerichteten Sinn; auch in dieser rein künstlerischen Beziehung sind die altflorentinischen Kupferstecher den gleichzeitigen deutschen weit überlegen. Im Technischen aber, in der Geschicklichkeit, mit einer gewissen Quantität von Schwarz und Weiß die Stärke und Schwäche einer Farbe anzugeben und damit Helldunkel hervorzubringen, in dem manchmal schon gelingenden Bemühen, mit dem Grabstichel die verschiedenartigen Kleiderstoffe und Naturbestandtheile auszudrücken, in der Manipulation der Druckpresse, kurz in allen Stücken, die zum Handwerk gehören, können die Italiener sich nicht mit den Deutschen messen, und sind daher auch nicht als ihre Vorgänger anzusehen. Nur darin gleichen sich die alten Meister beider Länder, dass sie sich auf die Behandlung der Köpfe und Hände nicht so gut verstehen, als auf die Bearbeitung der Nebensachen, namentlich der Verzierungen an Gebäuden, Kleidern, Waffen, Hausrath und Schmucksachen aller Art, die mit ihrer Ueberfülle und ihrer sorgsamen, in's Einzelne gehenden Durchführung auf Goldschmiedewerkstätten hinweisen.

Wie ansprechend daher auch die florentinischen Kupferstichinkunabeln durch den Stil der Anordnung, durch den Inhalt und Geist der Erfindung für den Kunstfreund sind, so machen sie doch von technischer Seite einen wenig günstigen, oft missfälligen Eindruck. Deutlich lassen sich zwei Arten der Ausführung unterscheiden. Welche der beiden Manieren als die frühere angesehen werden muss, ist schwer zu sagen. Jahreszahlen haben die hierher gehörigen Blätter nicht, und die Bestimmung ihrer Entstehungszeit nach der Verschiedenheit des Stils und den bald größeren, bald geringeren Rohheiten und Unbeholfenheiten der Technik bleibt etwas sehr Unsicheres. Der technische Entwicklungsgang der Kupferstecherkunst lässt sich in Italien nicht so genau verfolgen, wie in Deutschland. Hier ist ursprünglich nur eine Manier vorherrschend, nämlich die mit den feinen, engen, rautenförmig sich kreuzenden, in feine Strichelchen und Punkte auslaufenden Schraffirungen, welche der Meister von 1466 zuerst ins Werk setzt, Martin Schongauer weiter ausbildet und Albrecht Dürer zur höchsten Vollkommenheit bringt. In Italien nichts Aehnliches. Hier macht sich bei der Ausführung der gleichzeitig arbeitenden oder aufeinanderfolgenden alten Stecher weniger das Gemeinsame als das Verschiedenartige, nicht sowol Fortschritt als Stillstand bemerklich. Mantegna verbesserte die trockene und harte Stichmanier Pollajuolo's, indem er zwischen der Lage seiner schrägen Parallelstriche feinere Mittelstriche etwas schief anbrachte und, auf solche Art seine starke Schattirung mildernd, Halbtöne und Helldunkel bewirkte; er fand in dieser Behandlungsweise viele Nachfolger, unter denen aber keiner war, der über ihn hinausging. Zu Anfang des 16. Jahrh. sind die in Italien gangbaren Stichmanieren noch so unreif und unselbständig, dass man sie aufgab, als Albrecht Dürer's Kupferstiche dort bekannt wurden, in denen sich die Striche nach den Formen, die sie ausdrücken sollen, in der mannigfachsten Weise schwingen und umbiegen. Gio. Antonio von Brescia, Zoan Andrea, Nicoletto von Modena, Gio. Battista del Porto, Benedetto Montagna, Girolamo Mocetto, Marc Antonio in seiner ersten Zeit, beeiferten sich, die Bll. des deutschen Meisters nachzustechen, zu studiren und sich seine Stichmethode zu eigen oder zu nutze zu machen, — eine Erscheinung, die unerklärlich bliebe, wenn die Kupferstecherkunst aus Italien nach Deutschland gekommen wäre.

Die beiden in Florenz gebräuchlichen Manieren, gleichmäßig befangen und eintönig, entbehren noch aller malerischen Wirkung und feiner Nüancirungen, und begnügen sich für Formen und Umrisse lediglich mit der Angabe des Notwendigen. Die Stiche machen den Eindruck von Federzeichnungen; die einen sind breit und flüchtig hingeschrieben, die andern fein und emsig gestrichelt. Man hat demnach eine feine und eine breite Manier zu unterscheiden. Bei der ersten sind die Striche, welche den Schatten bilden, kunst- und zwanglos gelegt, oft mit andern Strichen gekreuzt, ohne sich aber in bestimmten Krümmungen den Körperformen und Falten anzuschmiegen oder sich mit abgebrochenen Strichelchen und kleinen Punkten ins Licht zu verlieren. Die bald zu seicht, bald zu tief geschnittenen Schraffirungen bewirken bisweilen grelle Gegensätze von Hell und Dunkel. Die guten und frischen Abdrücke, die einzigen, nach denen man die ganze Feinheit und Zartheit dieser Manier beurtheilen kann, sind sehr selten aus dem Grunde, weil diese Art von Stichen sich beim Drucken schnell abnutzt und sehr bald die Blume des Abzugs verliert. Das Erdreich ist mit sprossenden kleinen Pflanzen und Kräutern verziert, die aber nicht so häufig und reichlich angebracht, auch nicht so nett, so zierlich ge-

zeichnet und so ausführlich behandelt sind, wie auf den Kupferstichen des Meisters von 1466. Bei den größeren Formen der Vegetation geht die Arbeit mehr ins Einzelne, versteigt sich aber nicht über das Konventionelle. Man erkennt darunter Cypressen, Orangen, Tannen und Eiben, die wie die geschnitzten Bäume der Nürnberger Spielzeugschachteln aussehen. Die entfernteren Bäume und Gebüsche haben das Ansehen großer Hutpilze oder kleiner Heuhaufen. Die Wolken gleichen länglichen, an beiden Enden zugespitzten Blättern, sie kommen nicht häufig vor. Die anziehendsten Kupferstiche dieser Manier sind die »Propheten« und »Sibyllen«, das »Richthaus des Pilatus«, »Theseus und Ariadne«, das »Jagdabenteuer«, das »Lehrbilderbuch« und die »Goldschmiedverzierungen«. Mit Recht werden sie demselben Meister, gewöhnlich dem Baldini, zugeschrieben. Will man, nur der bequemeren Bezeichnung wegen, den schon herkömmlich gewordenen Namen dieses Künstlers für sie beibehalten, so ist dagegen nichts einzuwenden; nur muss man nicht, wie Passavant, so viel elendes Machwerk, das technisch und ästhetisch gar nichts damit gemein hat, auf Rechnung der »Baldini'schen Manier« setzen.

Was die Technik der breiten Manier betrifft, so zeigt dieselbe einen derben, manchmal brutalen Grabstichel. Die Kupferstiche dieser Art sind bloß mit einer Lage paralleler Striche von schräger Richtung ohne Querschraffirungen schattirt, die, gleich dick und gleich weit neben einander gezogen, schroff gegen das Licht abbrechen. Das Landschaftliche ist hier ärmlich, die Abstufungen des Terrains sind nur mit etlichen krummen oder schrägen Strichen, bisweilen auch in bloßem Umriss angedeutet; sogar das Erdreich des Vordergrundes ist sehr kärglich ausgestattet. Die Luft ist häufig ganz unbewölkt; wo Wolken vorkommen, haben sie ebenfalls die ovale Form mit spitzen Enden, sind aber an den Rändern gekräuselt. Auch die Bäume haben die schematische Form, wie bei der vorhergehenden Manier. Eine ziemliche Anzahl von Kupferstichen dieser breiten Manier wird von Ottley dem Botticelli beigelegt; ich kann mich aber nicht entschliessen, der Meinung dieses sonst so scharfsichtigen und besonnenen Kunstschriftstellers beizutreten. Der Umstand, dass er mehrere von diesen theilweise sehr großen und seltenen Kupferstichen in seiner eigenen Sammlung hatte, beeinflusste, wie es scheint, sein Urtheil. Ganz unbefangen, hätte er gewiss Anstand genommen, solche rohe und fabrikmäßige Grabstichelerzeugnisse einem Meister aufzubürden, dessen Bilder ein so sorgfältiges Streben nach Formeneleganz in allen Einzelheiten bezeugen. Am passendsten würde diese Manier nach Pollajuolo benannt, mit dessen Behandlungsweise sie übereinstimmt, freilich ohne dieselbe an künstlerischem Geist, an Strenge der Modellirung und Zeichnung zu erreichen. Es gibt jedoch eine Abart dieser Manier, bei welcher der Grabstichel mit größerer Geschicklichkeit gehandhabt ist: die Schattirungen sind auch nur mit einer einzigen Strichlage bewirkt; aber die Striche sind dünner, und dazwischen sind Mittelstriche eingestreut, nach der Art Mantegna's, die offenbar zum Muster genommen ist. Diese weichere Manier hat eine eigene Art, die Wolken zu zeichnen; sie gleichen zusammengruppirten Feldsteinen oder Erdklumpen, welche gerade, spitzauslaufende Striche als Unterlage haben. Das »Leben Christi und seiner Mutter«, 15 Bll., das »jüngste Gericht«, die »Triumphe des Petrarka«, die »Predigt des Fra Marco« sind Kapitalblätter dieser Nebenmanier.

Gewöhnlich behauptet man, gewiss mit Unrecht, dass die ältesten italienischen Kupferstiche mit dem Reiber oder Cylinder, dem Druckwerkzeuge der ersten Kartenmacher nnd Briefdrucker, hervorgebracht seien. Dass Finiguerra im J. 1452 von seiner berühmten, noch jetzt in dem florentiner Kabinet vorhandenen niellirten Pax einen Abdruck auf Papier zog, ist gewiss: hätte er auch Kupferplatten für vielfältigen Abdruck gestochen, so wäre ein Druckapparat ihm unentbehrlich gewesen und das Kupferdrucken in Italien nicht 25 Jahre und länger nachher in dem unvollkommenen Zustande geblieben, welchen die Kupfer zum Monte Sancto di Dio und zum Inferno des Dante zeigen. Dass die altitalienischen Kupferstiche, namentlich diejenigen, die man noch immer für Reiberabdrücke ausgibt, von der Presse abgezogen wurden, zeigen die deutlichen Spuren von dem Eindruck des Plattenrandes. Zugleich aber lehrt der Augenschein, dass die altitalienischen Stecher, die ihre eigenen Drucker und Verleger waren, nicht bloß mit der Handhabung der Presse, sondern auch mit allen Zubereitungen für den Druck nur ungenügend bekannt waren. Zur Zeit, als die Blätter des Meisters von 1466 und des Martin Schongauer sauber, klar, kräftig, sogar brillant von den Platten abgezogen wurden, wozu die ungleich größere Schärfe und Festigkeit des Stichs dieser Meister jedenfalls ein gut Theil beitrug, sind die Kupferstiche in Italien meist schmutzig, matt und stumpf gedruckt, als ob man das Auflegen und Abwischen der Platten nicht gehörig verstanden hätte. Auch fehlte die Kenntniss des Abschleifens der Platten, weil an den ausgelöschten Stellen die Ueberbleibsel des ursprünglichen Stichs noch mehr als billig zu sehen sind. Das Abdrucken geschah anfangs mit einer blassen bläulichen oder bräunlichen Druckfarbe, nachher mit kräftigerem Schwarz.

Im Nachfolgenden sind die dem B. und Botticelli herkömmlich zugeschriebenen Stiche nach der bezeichneten Verschiedenheit der Behandlungsweise in zwei Klassen eingetheilt. Bei den Kupferstichen der ersten Klasse (der feinen Manier) bin ich ausführlicher gewesen, weil über

den Inhalt derselben bisher wenig gesagt worden ist und selbst dieses wenige mancher Berichtigung bedurfte. Wenn ich dabei auf Passavant's irrige Angaben, auf seine Vermutungen und Paradoxien hauptsächlich Rücksicht genommen und sie weitläufiger besprochen habe, als vielleicht Manchem recht scheint, so ist der Grund kein anderer, als weil in Privat- und sogar in öffentlichen Sammlungen die Inkunabeln der italienischen Kupferstecherkunst nach seinem Verzeichniss geordnet und numerirt sind, und alle Auktionskataloge sich darauf als auf die höchste Autorität beziehen.

Bei den Bll., die ich nicht aus eigener Anschauung, sondern nur aus Abbildungen oder Beschreibungen kenne, und bei denen ich daher fremdem Urtheil folgen musste, beschränkte ich mich auf bloße Nomenklatur oder kurze Zitate. Sie sind durch ein N. G., d. h. Nicht gesehen, bezeichnet.

Verzeichniss

der gewöhnlich dem Baldini und Botticelli zugeschriebenen altflorentinischen Kupferstiche.

I. Feine Manier (herkömmlich Baldini zugeschrieben).

A. Bibel und Legende.

1—24) Die Propheten. Folge von 24 Bll. 8. Ausser grossen und kleinen Propheten umfasst diese Folge die Patriarchen und andere alttestamentliche Gestalten, welche der christlichen Anschauung als Vorboten und Vorherverkündiger Christi galten. Im Unterrande der Abdrücke des ersten Plattenzustandes befinden sich acht den Gegenstand erklärende und in unkultivirtem, mit Lateinisch vermischtem Italienisch abgefasste Verse in Unzialbuchstabenschrift. Die Inschriften, in orthographischer Hinsicht immer sehr mangelhaft und zu Anfang wie am Ende anstatt der Punkte, oft mit Schnörkeln und kleinem Zierwerk versehen, haben das Charakteristische, dass die B, Q und Z zu Anfang wie in der Mitte der Worte klein als b, q und 3 gebildet und das große S, wie das kleine 3 beinahe immer verkehrt (Ƨ, Ɛ) gestochen sind. Bartsch hält diesen letzteren Umstand für ein Zeichen von Kopien, aber mit Unrecht; denn wenn man bedenkt, wie schlecht die damaligen Kupferstecher die Buchstaben stachen, da ihnen das Verkehrtstechen — zum Zweck der rechtseitigen Wiedergabe im Abdruck — etwas Neues war, so ist viel eher anzunehmen, dass der älteste Plattenzustand in dieser Hinsicht fehlerhafter war, als die jüngeren, bei denen die Auf- und Nachstecher solche Irrtümer zu verbessern pflegten. Ottley hielt für wahrscheinlich, dass B. diese Folge der Propheten in seiner ersten Zeit, vielleicht zwischen 1460—1470, nach Botticelli's Zeichnungen gestochen habe; aber wie schon Mariette bemerkt, benutzte der florentinische Stecher bei seiner Arbeit die Apostelfolge des deutschen Meisters von 1466. (B. X, p. 20. No. 28—39.) Die Propheten Amos (No. 15) und Malachia (No. 22) sind nach den beiden Figuren kopirt, welche in der deutschen Folge die Apostel Simon und Paulus (No. 36 und 38) darstellen; sie unterscheiden sich, ihrer veränderten Bedeutung gemäss von letzteren insofern, als Amos statt der Säge des Simon ein geschlossenes Buch, Malachia statt des Schwertes des Paulus eine Schriftrolle hält und die Füsse, die bei den Aposteln nackt waren, bei diesen beschuht sind. Auch sind sie nicht mit denselben Strichlagen schattirt, und folglich keine servile Kopien, sondern mehr freie Uebersetzungen aus dem Deutschen ins Italienische. Ich habe nie die vollständige Apostelfolge des Meisters von 1466 gesehen; aber Mariette, der eine solche besass, verglich die übrigen Apostel, und fand sonst keinen derselben kopirt. Diese zwei Kopien beweisen gleichfalls, wie sehr Passavant irrt, wenn er die Stiche und Zeichnungen dieser Prophetenfolge dem Botticelli zutheilt, der sie gewiss selbständig durchgearbeitet hätte. Doch ist wol möglich, dass ein Theil der Figuren nach Botticelli's Zeichnungen gestochen ist; will man die Folge als Baldini's Arbeit gelten lassen, so erhellt aus den angeführten Umständen, dass Vasari's Versicherung, er habe nur nach Botticelli gestochen, nicht ganz streng zu nehmen ist. — B. XIII. p. 165—167. No. 1—24.

Von dieser Folge der Propheten existiren Kopien, die sich nicht wol mit den Originalen verwechseln lassen. Es sind weniger Kopien als freie Bearbeitungen eines anonymen Kupferstechers, der sie aus der feinen Manier in die breite übertragen hat, so dass sie ein ganz anderes Aussehen haben und von Ottley sogar dem Botticelli zugeschrieben werden. Ich kenne davon keine einzige, und erwähne sie Verz. II, No. 5—29.

1) Jesaias, bärtig, nach rechts gewendet, mit aufgekrempter Mütze, auf einem Kasten sitzend, in der Rechten ein geschlossenes Buch, in der Linken eine grosse Säge haltend. Letztere bezieht sich auf eine jüdische, von den Kirchenvätern adoptirte Sage, nach welcher Jesaias auf der Flucht von einer Zeder verschlungen und in dieser zersägt wurde. — B. 24.

I. Bezüglich dieses Plattenzustandes gilt für die ganze Reihe folgende Bemerkung: die Platten sind 178 Mill. hoch und 106 Mill. breit; oben links haben sie arabische Nummern von 1 bis 24, unten bloß den Querstrich für die Abtrennung des Unterrandes mit den acht italienischen Versen, von denen wir jedesmal die Anfangs- und Schlussworte anführen. Wir geben auch die andern Inschriften, weil dieselben bei Bartsch unrichtig verzeichnet sind. Meine Ordnungsnummern stimmen nicht mit denen bei Bartsch, sondern mit den auf den Kupferstichen befindlichen; mehrere aber von den mir zu Gesicht gekommenen Blättern waren beschädigt und ohne Ziffer, weshalb ich bei diesen der angegebenen Nummer ein Fragezeichen beigefügt habe. Eine Folge von Stichen dieses Plattenzustandes, bei der drei Blätter fehlten und die oberen Ecken meist angesetzt waren, wurde in der Versteigerung Durazzo

zu Stuttgart, 1872, für 4,868 Gulden verkauft.

Auf der Schriftrolle hinter dem Rücken des Propheten: ISAIA — PROFETA. Oben links: 1. Unten: ECCHO LA VERGIN ...... CHE VIRTVOSO.

II. Sämmtliche Platten sind verkleinert, und haben nur noch 143 Mill. Höhe bei 105 Mill. Breite. Der Unterrand mit den Versen ist abgeschnitten; nur bei einigen Blättern, z. B. bei dem Propheten Abdias sind noch Spuren von den obersten Versen übrig geblieben. Zu dem Trennungsstrich des Unterrandes, der beibehalten ist, sind an den drei andern Seiten Einfassungsstriche hinzugekommen. Bartsch sagt, dass sämmtliche 24 Bll. oben rechts numerirt sind; das ist nur bei den Platten 16—24 der Fall, die andern sind oben links numerirt.

Mit Randstrichen ohne Verse, sonst wie I.

III. Sämmtliche Platten sind von einem Ungenannten aufgestochen. Die Reihenfolge der Bll. weicht, wie Bartsch bemerkt, von derjenigen der Abdrücke des zweiten Zustandes ab, sie sind aber nicht, wie er angibt, durchgehends unten rechts, sondern auch an andrer Stelle numerirt. (Passavant erwähnt einen vierten, nochmals retuschirten Plattenzustand mit offener Schrift, verwechselt aber höchst wahrscheinlich diesen Zustand mit dem dritten, wo bereits offene Schrift vorkommt.)

Jesaias. N. G.

2) Jeremias, unbärtig, nach rechts gewendet, mit einer Spitzmütze, sitzt auf strahlenden Wolken und hat eben solches Gewölk zu seinen Füßen; die Linke auf der Brust, in der Rechten ein geschlossenes Buch. — B. 10.

I. Auf der Schriftrolle hinter dem Nacken des Propheten: IEREMIA - PROFETA. Oben links: 2 (verkehrt: ƨ). Unten: PERVERO ..... DERENTI.

II. Mit Randstrichen, ohne Verse, sonst wie vorher.

III. Unten rechts: 10. Oben links ist die verkehrte 2 der vorhergehenden Plattenzustände noch sichtbar.

3) Ezechiel, bärtig, das Gesicht nach links gewendet, in bloßem Kopf, sitzt auf einem reichverzierten Thronsessel; auf der Schriftrolle, die er mit beiden Händen hält, stehen die Worte: EXALTAVI. LIGNV̄. HVMILITER. — B. 12.

I. Rechts auf der Stuhllehne, eine zweite Schriftrolle, mit dem Namen: EXECHIEL . PROFETA. Oben links: 3. Unten: NEL MONDO .... LONORA.

II. EXECHIEL ist in EZECHIEL verbessert, aber der linke Querstrich des X noch sichtbar geblieben. Oben links: 3.

III. Unten rechts: 12. Oben links sieht man noch die 3 der vorhergehenden Plattenzustände.

4) Daniel, jugendlich und unbärtig, das Gesicht nach links gewendet, trägt eine Art phrygischer Mütze mit Federbusch über einem turbanförmigen Rundwulst; er sitzt auf einem reichgeschmückten Thronsessel, und zeigt mit der Rechten auf ein offenes Buch mit folgender Inschrift:

POST	LXIIO
EDOM	CCIDE
ODAS	TVX
VII ET	PS

— B. 13.

I. Im Hintergrunde, zu beiden Seiten der Rückenlehne des Throns: DANIELO . PROFETA. Oben links: 4. Unten: VEDENDE ... (bei dem ersten D und dem letzten E noch Korrekturen des Schriftstechers sichtbar).. QVANTI.

II. Mit Randstrichen, ohne Verse, sonst wie vorher.

III. N. G.

5) Noah, bärtig, das Gesicht nach links gewendet, mit einer Spitzmütze, sitzt auf strahlenden Wolken; in der Linken trägt er die Arche. — B. 1. — Photographirt in der Luxusausgabe des Durazzo'schen Auktionskatalogs.

I. Hinter der Mütze: NOE PROFETA. Unten: ILVERBO ..... IDDIO. Oben links: 5. Passavant gibt irrthümlich an, dass die Zahl auf diesem Bl. einer 2 gleiche; es ist eine verkehrte 5, in folgender Gestalt: ɥ.

II. Mit Randstrichen, ohne Verse, sonst wie vorher.

III. N. G.

6) David, bärtig, mit umgekrempter Mütze, die Augen gen Himmel gerichtet, das Gesicht nach rechts gewendet, sitzt auf strahlenden Wolken und hält mit beiden Händen vor der Brust ein Psalterium (keine Harfe, wie es gewöhnlich heisst). — B. 6.

I. Ueber dem Kopfe: DAVIT. PROFETA. Auf der Schriftrolle dahinter: LALDATE. PVERI. DOMI ...... LALDATE. NOMEN. DOMINI. Oben links: 6. Unten: AVOI .... NOMINATA.

II. Randstriche, keine Verse; oben links: 14.

III. N. G.

7) Elias, bärtig, nach links profilirt, bemützt, sitzt auf strahlenden Wolken; in der Rechten hält er loderndes Feuer, in der Linken ein geschlossenes Buch. — B. 8.

I. Auf der Schriftrolle: HELIA. PROFETA. Links oben: 7. Unten: IO VENGHO... GIVDEA.

II. Randstriche, keine Verse, sonst wie vorher.

III. N. G.

8) Elisa, bärtig, nach links profilirt, trägt über einem Kopfbund eine kronartige Mütze; auf dem Pult, vor dem er sitzt, liegt ein aufgeschlagenes Buch, in der Linken hat er eine Schriftrolle mit seinem Namen. — B. 9.

I. Auf der Schriftrolle: ELIXEO. PROFETA. Unten PERYHV ...... POI. Oben links: 8.

II. Randstriche, ohne Verse, sonst wie vorher.

III. N. G.

9) Josua, bärtig, nach links profilirt, in ritterlicher Tracht, einen Helm mit Flügeln und Federbusch auf dem Kopfe, sitzt in einem reichen Thronsessel mit hoher Rückenlehne, beide Hände zum Gebet gefaltet. Oben in der Ecke links die Sonne in Gestalt eines menschlichen, mit Strahlen umgebenen Gesichtes. — B. 23.
   I. Oben, in der Mitte des Hintergrundes: IESVE. Oben links, unter der Sonne: 9. Unten: OREDE .... DOLCISIMO.
   II. IESVE ist verbessert IOSVE; aber im o sieht man noch das vorhergehende E. Oben links: 6.
   III. N. G.

10) Aron, bärtig, das Gesicht nach rechts gewendet, mit hoher persischer Mütze, sitzt auf strahlenden Wolken und hat eben solche zu Füßen; in der Rechten hält er einen Drachen. — B. 4.
   I. Auf der Schriftrolle, oben rechts: ARON . PROFETA. Oben links: 10. Unten: DISE ..... VITA.
   II. Randstriche, keine Verse, sonst wie vorher.
   III. N. G.

11) Jonas, bärtig, nach links gewendet, mit Wulst und Rundkappe, sitzt auf strahlenden Wolken; in der Rechten hält er einen Wallfisch, in der Linken ein geschlossenes Buch. — B. 17.
   I. Oben auf einer Schriftrolle: GIONA. PROFETA. Oben links: 11. Unten: PREDICHAR .... NATVRA.
   II. Randstriche, keine Verse, sonst wie vorher.
   III. N. G.

12) Moses, bärtig, an der Stirn Strahlenbüschel statt der Hörner, das Gesicht etwas nach rechts gewendet, sitzt auf strahlenden Wolken und hält in jeder Hand eine Gesetztafel mit der lateinischen Inschrift der zehn Gebote. — B. 3.
   I. Neben dem Kopfe des Propheten, links und rechts: MVISE. PROFETA. Oben in der Ecke, auf derselben Seite: 12 (die 2 verkehrt.)
   II. Die Worte: MVISE. PROFETA sind ausgelöscht, aber so schwach, dass man sie noch deutlich lesen kann, und über dem Kopfe des Moses steht verbessert: MOISE . PROPHETA. Die Nummer wie vorher.
   III. N. G.

13) Zacharias, bärtig und barhaupt, das Gesicht nach rechts gewendet, sitzt auf strahlenden Wolken und hält in der Rechten eine Schriftrolle. — B. 21.
   I. Auf der Schriftrolle . XACCHERIA . PROFETA. Oben links: 13. Unten: CHOSTVI ...... PORTE. — Zani will vor dem zweiten Verse die Buchstaben A B gelesen haben; Passavant konnte sie nicht auffinden, vermutet aber, dass anstatt des großen B ein kleines b zu lesen sei, weil Botticelli seine Kupferstiche mit A b bezeichne. Was von dieser Konjektur zu halten sei, geht aus dem oben Gesagten hervor. Im zweiten Verse ist das Wort MOI durchgestrichen und im dritten Verse OGNE in OGNI verbessert, worauf sich die Buchstaben vor den Versen, wenn dieselben wirklich vorhanden sind, beziehen könnten, aber man müsste eine gewisse Anzahl Abdrücke vergleichen können; auf den drei, die ich bisher gesehen, war an der von Zani angegebenen Stelle ein Schmutz- oder Rostfleck, der keine Buchstaben erkennen, aber alles mögliche vermuten lässt.
   II. XACCHERIA ist verbessert: ZACCHERIA. Die Nummer wie vorher.
   III. Unten rechts: 21.

14) Joel, bärtig, nach rechts gewendet, mit schuppiger Spitzmütze, sitzt auf strahlenden Wolken und hält mit der Rechten ein geschlossenes Buch auf den Knieen, in der Linken eine Schriftrolle mit der Inschrift: IOEL PROFETA. — B. 14.
   I. N. G.
   II. Oben rechts: 16.
   III. Oben rechts: 18.

15(?) Amos, bärtig, nach rechts gewendet, glatzköpfig, in einem Armsessel sitzend. — B. 15. — Verkehrtseitige Kopie nach dem Apostel Paulus in der Apostelfolge des Meisters von 1466 (B. X. 22, No. 38). Der Charakter der Figur ist italienisirt und seiner Schärfe beraubt, der Ausdruck des Kopfes etwas in's Freundliche verändert. Die Glatze schattirt, aber ohne die Punkte, welche den Uebergang vom Schatten zum Licht andeuten; die Hände sind nicht so lang und knöchern, aber ohne die Gelenkigkeit, welche das deutsche Original wenigstens bis zu einem gewissen Grade ausdrückt. Die Rechte hält ein geschlossenes Buch (im Original die Linke ein Schwert); die Linke deutet auf das Buch (im Original macht die Rechte diese Bewegung nach dem Schwert). Die eckigen und scharfen Brüche der Gewandfalten sind gemildert, jedoch noch hindurchscheinend; die Füße beschuht, im Original nackt. Der Lehnstuhl ist reicher verziert; an der Stuhllehne und unter dem Stuhl fehlen die Schlagschatten des Originals. Ueberhaupt sind die Schattirungen eintönig und schwach, der Druck mittelmäßig. In allen diesen Beziehungen hat der altdeutsche Meister den Vorzug.
   I. Auf der Rückenlehne des Stuhls, in einem Kranz:

AMOS
PROFE
TA

Im Unterrande: O PRINCIPIO ... MORTE.
   II. Oben rechts: 19.
   III. Oben rechts: 13.

16) Abdias, unbärtig, das Gesicht nach links gewendet, mit einer oben umgebogenen Mütze, sitzt auf einer Bank, und hält mit der Rechten ein aufgeschlagenes Buch, in dem er liest, mit der Linken eine Schriftrolle. — B. 16. — Der Typus des Kopfes, die Haltung der Beine und die Motivirung

der Falten scheint mir ebenfalls auf ein deutsches Original hinzuweisen.

I. Auf der Schriftrolle: ABIAS. PROFETA. Unten: PONGIV .... VOTI.

II. ABIAS ist hier geschrieben: ABIAS. Oben rechts: 18.

III. N. G.

17(?) Jakob, barhaupt, nach rechts gewendet, in einem Lehnsessel sitzend, die Rechte aufgestützt, in der Linken ein aufgeschlagenes Buch. Ueber seinem Kopfe eine Schriftrolle mit der Inschrift: AD PREDAM DESENDISTI FILI MI DORMIET . ACCVISTI VT LEO. — B. 2.

I. Im Hintergrunde, unter der Schriftrolle: IACHOB. Unten O SOLE ... ILLVMINATE.

II. N. G.

III. N. G.

18(?) Nahum, bärtig, das Gesicht nach rechts gewendet, mit einem Turban, sitzt auf strahlenden Wolken und hält in der Rechten ein geschlossenes Buch, in der Linken eine Schriftrolle. — B. 18.

I. Auf der Schriftrolle: NAV . PROFETA. Unten: O PONTIFICE ...... VALLE.

II. Oben rechts: 21.

III. Unten rechts: 16.

19(?) Habakuk, bärtig, das Gesicht nach links gewendet, eine Kapuze über den Kopf geschlagen, sitzt auf strahlenden Wolken und hält in der Linken ein geschlossenes Buch. Ueber seinem Haupte eine Schriftrolle. — B. 19.

I. Auf der Schriftrolle: ABACHVCH. PROFETA. Im Unterrande: PRENDA .. .. PIO.

II. ABACHVCH ist hier geschrieben: ABACHVCH. Oben links: 9.

III. Unten rechts: 15.

20(?) Haggai, bärtig, das Gesicht nach links gewendet, mit einer Spitzmütze auf einem turbanartigen Wulst, unter dem eine Sendelbinde hervorkommt, sitzt auf strahlenden Wolken und hält mit der Rechten ein aufgeschlagenes Buch. Oben links, im Hintergrunde: AGEO . PROFETA. — B. 20.

I. N. G.

II. N. G.

III. Unten rechts: 22.

21(?) Salomo, bärtig, das Gesicht nach links gewendet, trägt eine Spitzmütze mit umgebogenen Krempen, sitzt auf strahlenden Wolken und hält in der Linken ein geschlossenes Buch. Hinter seinem Nacken flattert eine Schriftrolle. — B. 7.

I. Auf der Schriftrolle: SALOMON . PROFETA. Im Unterrande: LARDENTE .... IN CELO.

II. Oben rechts: 22.

III. Unten rechts: 5. Bartsch liest 7, ich glaube mit Unrecht; auch irrt er sich, wenn er sagt, dass die Schriftrolle weiß gelassen sei.

22(?) Malachia, unbärtig, aber in reifem Mannesalter, das Gesicht nach rechts gewendet und den Kopf in seinen Schultermantel eingehüllt, auf einer Bank sitzend, in der Rechten eine Schriftrolle. — B. 22. — Verkehrtseitige Kopie nach dem Apostel Simon in der Apostelfolge des Meisters von 1466 (B. X, S. 21, No. 36).

I. Auf der Schriftrolle: MALACCHIV (das letzte A ist auf den Kopf gestellt). Unten: ECHO .... AVENIMENTO.

II. Oben rechts: 20. Das A am Ende ist nicht umgekehrt.

III. Unten rechts: 22. Auch hier das A nicht umgekehrt.

23(?) Samuel, bärtig, das Gesicht nach rechts profilirt, trägt eine Spitzmütze mit umgeschlagenen Krempen, und sitzt auf einem reich verzierten Thronsessel; in der Rechten ein geschlossenes Buch. — B. 5.

I. Im Friese der Rückenlehne des Throns: SAMVEL . PROFETA. Unten: OCALOR .... PVLCRITVDINE.

II. Oben rechts: 17.

III. N. G.

24(?) Baruch, bärtig, das Gesicht nach rechts gewendet, mit einer pelzverbrämten Spitzmütze, sitzt auf strahlenden Wolken und hält in der Rechten ein geschlossenes Buch, in der Linken eine Schriftrolle. — B. 11.

I. Auf der Schriftrolle: BARVCH . PROFETA.

II. BARVCH ist hier geschrieben: BARVCH. Oben links: 15.

III. Unten rechts: 11.

25—36) Die Sibyllen, Folge von zwölf Bll. 8. Die Sibyllen galten bekanntlich im Mittelalter für Prophetinnen, die von Christus geweissagt, und spielten im christlichen Bilderkreise, wie zahlreiche Bildwerke, Gemälde, Miniaturen, Holzschnitte und Kupferstiche, vom 13. bis zum 16. Jahrh., beweisen, eine ansehnliche Rolle. Bei den hier dargestellten Sibyllen ist, ausser den Namen derselben, in lateinischer Sprache ihre Weissagung verzeichnet. Der Unterrand der Bll. enthält, wie bei den Propheten, acht erläuternde Verse in unkultivirtem Italienisch und in Unzialschrift, bei der sich in der Form der Buchstaben dieselben Eigenheiten, wie bei den Inschriften der Propheten bemerklich machen. Die Platten tragen oben links Nummern von 1—12. Auf allen Blättern ist das B in dem Wort Sibylle klein geschrieben: SIBILLA. — Die ganze Folge ist in derselben Art gestochen wie die der Propheten, sie lässt jedoch erkennen, dass Botticelli mehr Zeichnungen dazu lieferte, als zu den Propheten. — B. XIII. 172. No. 25—36, wo die Sibyllen manchmal irrig benannt und sehr mangelhaft beschrieben sind. Eine Folge dieser Sibyllen, bei der zwei Nummern fehlten und die Bll. größtentheils oben restaurirt waren, wurde in der Auktion Durazzo zu Stuttgart, 1872, für 8395 Gulden versteigert.

Zu dieser Sibyllenfolge hat man gleichfalls Kopien oder vielmehr freie Nachahmungen wie diejenigen der Prophetenfolge; sie sind in derselben Manier gestochen und rühren unstreitig von derselben anonymen Stecherhand her. (S. Verz. II, No. 30—41.)

25) Die Persische Sibylle, ernste Frau, nach links gewendet, auf Rasen sitzend, liest in einem auf ihrem Schooße liegenden Buch. Ihr langes, weites Kleid ist oben mit Spitzen besetzt und an den Aermeln aufgeschlitzt; um den Hals trägt sie eine kostbare Kette, auf dem Kopf eine hohe,

mit langer Sendelbinde versehene Haube, unter der ein Schleiertuch hervorkommt. Oben links: 1, der Name SIBILLA.PERSICHA, darunter: ECCE FILIVS etc. (der Anfang ihres prophetischen Spruches). Im Unterrande: ECCHO PERCHVI etc. — B. 25.

26) Die Libysche Sibylle, junges Mädchen, nach links gewendet, auf Rasen sitzend, auf dem Schooße ein Buch, in dem sie liest; über ihrem Kleide trägt sie einen langen reichverzierten Mantel, auf dem Kopfe einen Rosenkranz, zwei Federbüschel und eine runde Mütze. Oben links; 2; darunter: SIBILLA LIBICA. Oben rechts eine vierzeilige Inschrift welche anfängt; ECCE VENIENTEM, und endigt mit dem Wort Regina. Unten: ILDIVERE etc. — B. 26.

27) Die Delphische Sibylle, ernste Frau, nach rechts gewendet, auf einem von Wasser umflossenen Terrain sitzend, in der Rechten ein großes Horn, in der Linken eine Schriftrolle mit ihrem Namen: SIBILLA DELFICHA. Ueber dem Kleide trägt sie den herkömmlichen schwarzen Mantel, auf dem Kopfe eine in Form von Widderhörnern umgebogene Mütze. Oben links: 3, und über dem Kopf der Sibylle eine Schriftrolle mit der Inschrift ihres prophetischen Spruchs: NASCETVR PROPHETA E VIRGINE etc. Unten: NONE DAESER etc. — B. 27. — Bei dieser letzten Inschrift befindet sich vor dem dritten Verse ein b und vor dem vierten ein A, welche demnach folgendermaßen übereinanderstehen: $\frac{b}{A}$. Diese Buchstaben sind keineswegs ein Monogramm, wie Passavant meint, sie zeigen an, dass die beiden Verse in umgekehrter Reihenfolge zu lesen sind. (S. die Einleitung). In Rücksicht auf Passavant's Annahme gebe ich hier die Verse vollständig wieder:

None daeser lenta ma tranquilla
Averta lopera e chonsiderare
b. Dovel profeta grande aincharnare.
A. Lavenimento che aita villa
Nel ventre verginal Duman ancilla
Sanza congiunto Duom mortal sa fare.

(... und siehe [2. Vers] das erhabene Ereigniss [4. V.], wodurch der große Prophet sich verkörpert [3. V.] in dem jungfräulichen Leibe einer Magd [5. V.] ohne Zuthun eines sterblichen Mannes [6. V.]).

28) Die Kimmerische Sibylle, mädchenhaft hübsch von Angesicht; etwas nach rechts gewendet, sitzt auf strahlenden Wolken und hält mit beiden Händen ein offenes Buch; ihr langes Haar fällt über die Schultern herab und ist auf der Stirn mit einem Bande umwunden, dessen Zipfel zu beiden Seiten des Kopfes flattern. Oben links: 4, und darunter: SIBILLA. CHIMICA. Oben rechts eine fünfzeilige Inschrift: IN PVERITIA etc. Unten: VNA VERGINE etc. — B. 28.

29) Die Erythräische Sibylle, die berühmteste von allen, etwas nach links gewendet, im Nonnenkleid und schwarzen »Weiler« (Kapuze). Sie sitzt auf strahlendem Gewölk, das mit einem sternenbesäeten Reif eingefasst ist, und trägt, als die Verkündigerin himmlischer Strafgerichte, in der Rechten ein blankes Schwert, mit der Linken hält sie eine lange, über ihrem Haupte sich hinwindende Schriftrolle mit dem prophetischen Spruche: MORTE MORIETVR etc. Zu beiden Seiten des Kopfes der Name: SIBILLA. ERITEA. Oben links in der Ecke: 5 (verkehrt ς). Unten: RIEGVARDO IDDIO etc. — B. 29.

29a) Kopie. Am Anfang der dritten Verszeile: VLTIMI DICO statt: VTIMI DICHCO, wie im Original steht. (Wessely, Kupferstichkab. des Berliner Museums. 1875.)

30) Die Samische Sibylle, nach rechts gewendet, sitzt auf einem, mit reichem Zipfelkissen belegten Sessel, und hat unter ihren Füßen ein blankes Schwert; zwischen den Blättern des Buches, das sie in der Linken hält, ist eine Schriftrolle eingeklemmt, die ihre Weissagung enthält: ECCE VENIET etc. Reiches Kostüm: ein Prachtkleid mit gesticktem Kragen, eine kostbare Kette, hohe Haube mit darüber gebundenem Zipfeltuch und darunter hervorkommendem Schleier. Rechts, neben ihrem Kopfe: SIBILLA. SAMIA. Oben in der Ecke, links: 6. Unten OECHO CHE PRESTO etc. — B. 30.

31) Die Kumäische Sibylle, mädchenhaft jung (nach der mittelalterlichen Sage acht Jahre alt), nach rechts gewendet, in einem reichgeschmückten Kleide mit gezaddelten Aermeln, sitzt auf strahlenden Wolken. Ihr Haar, den Rücken entlang flatternd, ist im Nacken wulstartig aufgebunden. In der Linken hält sie ein aufgeschlagenes Buch, dessen Blätter mit den schon in der alten Kirche berühmten und dieser Prophetin zugetheilten virgilischen Versen beschrieben sind:

IAM REDIT	IAM NO
ET VIRGO	VA PRO
REDEVNT	GENIES
SATVRNI	CELO DE
A REGNA. IAM	MITTIT
NO	VR. ALTO.

Auf der Schriftrolle über dem Kopfe: SIBILLA. CVMANA. Oben in der Ecke, links: 7. Unten: LVTIMO MIE etc. — B. 31.

32) Die Hellespontische Sibylle, alt, nach links gewendet, auf einem aus dürren Baumzweigen gezimmerten Sessel sitzend und mit einem bäurischen Kleide angethan; um ihren Hals ist ein Zeuglappen gewickelt, über den turbanartigen Wulst auf dem Kopf ein Tuch gebunden, das unter das Kinn herabgeht. Mit der Linken hält sie ein geschlossenes Buch, in der Rechten eine lange Schriftrolle mit der Prophezeiung: EX EXCELSO HABITACVLO etc. Links, zwischen der Schriftrolle und dem Kopf der Sibylle: SIBILLA ELLISPONTICA. Oben an derselben Seite, in der Ecke: 8. Unten: NELLA MIE SCOLA etc. — B. 32.

33) Die Phrygische Sibylle, ältlich, nach rechts gewendet, mit einem Mantel über dem Kleid, sitzt auf strahlenden Wolken. Ihr rechter Arm ist entblößt (nach traditioneller Weise), und zeigt auf die Schriftrolle in der Linken, die den prophetischen

Spruch enthält: VENIET DESVP FILIVS etc. Ihr Haar fällt über den Rücken herunter, auf dem Kopf trägt sie über einem Wulst eine runde Kappe. Rechts, zwischen ihrem Kopfe und der Schriftrolle: SIBILLA.FRIGIA. Oben in der Ecke, links: 9 (verkehrt gestochen: ρ). Unten: VIDI LECCELSO etc. — B. 33.

34) Die Tiburtinische Sibylle, junge Frau, nach rechts gewendet, an der Erde sitzend, trägt über dem Kleid einen Mantel mit einer um Schultern und Nacken herumgehenden Bockshaut und auf dem Kopfe eine umgekrempte runde Mütze; auf ihrem Schooße liegt ein offenes Buch, ihre Rechte hält eine Schriftrolle mit dem prophetischen Spruch: NASCETVR IN BETTELEM etc. Oben rechts: SIBILLA . TIBVRTINA. Oben in der Ecke, links: 10. Unten: IL CVSTODDIO etc. — B. 34.

35) Die Europäische Sibylle, jung, nach links gewendet, an der Erde sitzend, trägt ein vorne offenes Kleid mit gezaddelten Aermeln und hermelinverbrämtem Saum und hat als Kopfputz einen auf der Stirn zusammengenestelten Rundwulst mit einer Sendelbinde, die, lang herabfallend, um ihre Arme gewunden ist. Auf einer Schriftrolle neben ihrem Kopfe: SIBILLA . EVROPA. Oben darüber eine dreizeilige Inschrift: VENIET ET COLLES etc. Oben in der Ecke, rechts: 11. Unten: VERRA QVEL VERRBO etc. (der Stecher irrte sich hier, wie an so vielen andern Stellen, in der Schrift; das erste R im letzten Wort ist aus einem kleinen b gemacht, welches noch sichtbar ist, das zweite R durchgestrichen). — B. 35. — Photographirt in der Luxusausgabe des Durazzo'schen Auktionskatalogs.

36) Die Sibylla Agrippa, junge Frau, nach links gewendet, auf einem reichgeschmückten Thronsessel sitzend, mit einem Mantel über dem Kleid; die Perlenschnur um den Kopf befestigt ein Tuch, das zu beiden Seiten auf die Schulter herabfällt; mit der Linken zeigt sie auf ein offenes Buch, dessen Blätter mit zehn Zeilen beschrieben sind: HOC VER / BVM INV etc. Im Friese, auf der Rückenlehne des Throns: SIBILLA.AGRIPPA. Unten: QVNDO SARA QVESTO etc. — B. 36.

37) Der Erzengel Gabriel, ganze Figur, das Gesicht nach rechts gewendet, geht nach links und hält in der Rechten eine blühende Lilie, in der Linken einen Spruchzettel mit den Worten: AVE MARIA GRAZIA. kl. Fol. — Kopf und Gewand sehr schwach; in der Bewegung der Hände ist die florentinische Anmuth in Geziertheit ausgeartet. Im Katalog Drugulin (Leipzig 1874) dem Sandro Botticelli zugeschrieben; verkauft für 480 Fr.

38) Maria, das Gesicht nach rechts gewendet, in reichem Kleide und übergeworfenem Mantel, betet das vor ihr an der Erde liegende Christuskind an. Hinter dem Kinde, zur Rechten, Ochs und Esel, zur Linken, hinter Maria, eine Hütte. Im Unterrande acht italienische Verse: AVE FIDELE etc. 8. Pass. V. p. 40. No. 97a.

39) Joseph, nach links gewendet, in Mönchstracht, auf einer Bank sitzend, hat die Rechte ausgestreckt, die Linke vor der Brust. Oben auf einer Schriftrolle sein Name: IVSEPPO. Im Unterrande acht italienische Verse: AVE VIRGO etc. 8. — Pass. V. p. 40. No. 97b.

Dieses Blatt und das vorhergehende, beschrieben bei Ottley und Wilson, gehören, nach der Meinung dieser Kunstschriftsteller, zur Folge der Apostel und bilden den Schluss derselben, weil sie ihnen in Dimension, Arbeit und Inschriften vollkommen gleichen. Sie befinden sich in der Sammlung des British Museum, und sind, allem Anschein nach, wenn auch keine Unica, doch ungemeine Seltenheiten. N. G.

40) Leben und Tod der Maria. Ziemlich großes Blatt, in drei größeren und acht kleineren Abtheilungen; von den letzteren füllen je vier die beiden Randfelder, von den ersteren zwei das Mittelfeld. Auf den linken Randfeldern: 1. die Geburt der Maria, darunter: 2. die Vermälung, 3. die Heimsuchung, 4. die Flucht nach Aegypten. Im Mittelfeld unten: 5. die Anbetung der Könige. Auf dem rechten Randfeld oben: 6 die Darstellung im Tempel, darunter: 7. die Verkündigung, 8. die Beschneidung, 9. der betlehemitische Kindermord. Im mittleren Feld sodann: 10. der Tod der Maria, 16 Figuren von größerer Proportion, als diejenigen der ringsherum befindlichen Darstellungen. Der untere Theil dieser Komposition zeigt Maria auf dem Paradebett liegend, umgeben von den Aposteln und von Christus, welcher die als Wickelkind dargestellte Seele seiner Mutter im Arm hält; oben darüber, in einer von vier Engeln getragenen Mandorla, sitzt Maria und reicht ihren Gürtel dem Apostel Thomas. Ganz oben, in der letzten Abtheilung, welche die ganze Breite der Platte ausfüllt, erscheint Gott Vater mit offenen Armen, in der Umgebung von Cherubim und Ornamenten. Zwei Engel in halber Figur halten auf jeder Seite musikalische Instrumente. Das Pariser Exemplar, mit deutlichen Spuren des Plattenrandes, misst 271 Mill. Höhe und 205 Mill. Breite. Verst. Révil, Paris, 1838, zu 225 Fr.
» Debois, ibid. 1844, zu 710 »

Bartsch kannte dieses merkwürdige Blatt nicht. Passavant (V. p. 42. No. 99b) gibt es dem B., mit dessen sogenannter Manier es nichts zu schaffen hat. Die Behandlung ist unsicherer und in höherem Grad anfängerhaft, als die andern bekannten Verfahrungsarten; sie zeigt eine große Weichheit und Unbestimmtheit und macht den Eindruck einer leicht gewischten oder getuschten, sehr monotonen Zeichnung. In den Köpfen kein Schimmer von Ausdruck; die Hände eben so steif, wie die gekniffenen Gewandfalten. Die Figuren nicht vom Hintergrunde abgelöst, trotz der dicken Umrisse, die wie zerflossen und gequetscht erscheinen. In den Schatten nirgends Kreuzschraffirungen, bloß einfache, aber nach allen Richtungen gezogene und eng aneinandergelegte Striche, die, man weiß nicht, mit welchem Handwerkszeuge in Kupfer oder anderes Metall nicht sowohl geschnitten, als geritzt sind und dasselbe gleichsam nur geschrammt haben. Der Druck ist matt und stumpf, was offenbar von den seichten Schraffirungen herkommt. Dieses Bl. trägt zu sichtbar den Kindheitscharakter der Kunst, als dass man sich bedenken könnte, es zu den frühesten Proben des Kupferstichs in Italien zu zählen, und die Art, wie es behandelt ist, kann als eine Vorstufe der schon weiter gekommenen und nach B. benannten Manier angesehen werden.

41) Das Richthaus des Pilatus, mit drei reich geschmückten und durch korinthische Säulen von einander geschiedene Hallen. Große Komposition mit 25 Figuren in zwei Bll. Rechts (nicht links, wie Passavant angiebt) Pilatus auf seinem Thron; er wäscht die Hände in einer Schüssel, die ihm ein Page hinhält, während ein anderer Page Wasser aus einer Henkelkanne giesst. Unter den sieben Figuren dieser Abtheilung ein im Hintergrunde stehender Soldat mit einer Fahne, auf der S P Q R geschrieben steht. In der mittleren Abtheilung: Christus, im Profil gesehen und mit der Rechten den Mantel aufhebend; um ihn herum acht Personen (nicht sechs, wie Passavant sagt). Im Hintergrunde eine Mauer und ein Thurm mit Zinnen. In der Abtheilung zur Linken ist Christus an die zweite Säule gebunden und ebenfalls von acht Personen umgeben; darunter zwei Schergen, welche den Heiland mit Stricken geisseln, und im Vordergrunde ein römischer Krieger in reich verzierter Rüstung und mit geflügeltem Helm. Ueber den beiden Abtheilungen zur Linken und Rechten sind zwei Halbrunde, verziert mit Flachreliefs; auf dem einen ein stehender König (kein sitzender, wie Passavant angibt), dem ein gefesselter Gefangener vorgeführt wird; auf dem andern ein triumphirender römischer Imperator. Unter dem Gesimse des Gebäudes drei nischenförmige Medaillons; im Friese: TEMPLVM PILATI; in der linken Ecke ein Wappenschild mit einem Adler, und oben darüber eine Schriftrolle mit den Buchstaben: S P Q R. gr. qu. Fol. — Pass. V (p. 41. No. 98) wo dieser Stich mit gewohnter Sicherheit für ein unbezweifelbares Werk Botticelli's erklärt wird. Es ist ein schönes Blatt, ebenso ausgeführt, wie »Theseus und Ariadne« (I, No. 53); die Schattirung zeigt sehr enge Lagen feiner, magerer Kreuzschraffirungen.

I. Vor der Ueberarbeitung, nur fein anschattirt.

II. In allen Theilen roh aufgestochen von einem Kupferstecher des 15. Jahrh., der es in seine Manier übertragen und jämmerlich zugerichtet hat. Die Schatten sind hier mit dicken, schrägen, schroff abbrechenden Parallelstrichen ausgedrückt, so dass die ersten engen und feinen Strichlagen nur noch an einigen Stellen durchscheinen. Die fast überall aufgefrischten Umrisse sind abscheulich hart. Diese Retusche ist allem Anschein nach von demselben Ungenannten, welcher die Planetenfolge kopirt hat. (S. I. No. 114bis, 120bis).

42) Die Bekehrung des Apostels Paulus. »Der Apostel (bereits mit dem Heiligenschein geschmückt) liegt im Vordergrunde, fast in der Mitte des Blattes, auf dem Rücken; seine Begleiter entfliehen nach allen Seiten, der berittene Theil derselben meist durch ein Felsenthor links. Ebenda liegt im Grunde ein kleiner befestigter Ort mit vielen Thürmen, und hinter diesem erhebt sich der Golgathahügel mit den drei Kreuzen. Eine zweite Veste füllt den Mittelgrund rechts, und hier sieht man zugleich den Apostel Paulus einem kleinen Zuhörerkreise predigen. Oben in Wolken, fast in der Mitte des Blattes, schaut Christus in halber Figur, von Engeln mit einer Glorie umgeben, auf den Heiligen herab. gr. qu. Fol. — Dies ist eines der bedeutendsten Blätter Baldini's und Botticelli's; es erinnert in der Ausführung stark an die Stiche zum Monte Sancto di Dio. Die Schlagschatten fehlen fast gänzlich.« So beschrieben von C. Meyer, in Naumann's Archiv, 1870. XVI. p. 90. — N. G.

43) Der leidende Heiland. »Christus, im Grabe stehend, zeigt die Wundenmale seiner Hände. Ueber ihm der heilige Geist und Gott Vater; in der Luft, zu jeder Seite ein knieender Engel. Unten vor dem Grabe, rechts, Johannes der Täufer, knieend, die Hände gefaltet; zur Linken, ein anderer Heiliger, ebenfalls knieend und die Hände gefaltet, hat unter dem linken Arm ein entblößtes Schwert, dessen Spitze den Boden berührt. In der Mitte des Sarkophags ein Lorbeerkranz, und darin das Wort: IESV. Um das ganze Blatt ein Rand von Lorbeerblättern. — kl. Fol. — Aus der Sammlung Mundt, und in deren Katalog irrig dem Baldini beigemessen. Ich erkenne darin vielmehr mit Carpenter in den Charakteren der Köpfe, in der Zeichnung und Behandlung eine auffallende Verwandtschaft zum sogenannten Giuoco di Mantegna. Indess finde ich die ganze Kunstform minder fein, die Zeichnung nicht so gut, die Behandlung etwas härter und alterthümlicher, namentlich die Kreuzung der Striche im rechten Winkel noch sehr niellartig. Wohl sicher ein Unicum!« Waagen, in Naumann's Archiv, 1856. II. 245; frei und unrichtig übersetzt bei Pass. V. p. 16. No. 13a. — N. G.

44) Der todte Christus auf dem Schooße der Maria. Hinter ihr vier Heilige, deren Namen auf ihren Kronen geschrieben sind, nämlich: MADALENA. IACOMA, SALOME und GOVANNI. Unten eine vierzeilige Inschrift: IESVS NAZARENVS (alle s verkehrt geschrieben). 8. — N. G.

45) Der hl. Sebastian, an einen Baum gebunden und mit Pfeilen durchbohrt; zur Linken der Engel mit dem jungen Tobias; zur Rechten der hl. Rochus, und oben zwei Engel, die einen Kranz über dem Haupte des hl. Sebastian halten. In der Luft eine fünfzeilige Inschrift, im Unterrande zwei andere Inschriften: ANGELVM NOBIS etc.; ORA PRO NOBIS etc. 8. — Seitenstück zum vorhergehenden. Zwei alte Andachtsblätter in der sogenannten Baldinischen Manier. So beschrieben von Ottley, im Cat. Mark Sykes. III. Abth. No 1043. — N. G.

46) Maria mit Heiligen. Maria, mit dem Kinde auf dem Arm, steht vor einem reich verzierten Thron (nicht in einer Nische, wie Passavant sagt), von dessen Baldachin zwei Fruchtschnüre herabhängen; daneben stehen: links der hl. Sebastian mit einem Pfeil in der linken Hand, rechts die hl. Katharina von Alexandria, die Linke auf ein Rad gestützt. Unten rechts und links auf dem Rasen sitzen zwei Engel, von welchen der eine die Zither, der andere die Violine spielt. Im Hintergrunde zwei Zypressen. Vorne an der Thronstufe liest man: O MATER . DEI . MEMENTO . MEI. Im Unterrande: O BEATE . SEBASTIANE MILES XPI . BEATISSIME QVIA . MAGNA . EST . FIDES TVA . INTERCEDE . PRO NOBIS . AD (der Stecher hatte zuerst, wie man noch sieht, AE gestochen und verbesserte es nachher in AD) DOMINVM VT A PESTE . SINE (nicht SIVE, wie Passavant angibt) MORBO (die erste Silbe ist aus MOB in MOR verbessert) EPIDIMIE LIBEREMVR ₱. Fol.

Im Pariser Kupferstichkabinet ist dieses B. den Werken des Nicoletto von Modena zuge-

theilt, mit großem Unrecht. Passavant (V. p. 221, No. 2) gibt es dem zur venezianischen Schule gehörigen Monogrammisten 1511. Er hält nämlich das quer durchgestrichene P der obigen Inschrift für ein Monogramm, bemerkt aber nicht, dass dieser Buchstabe am Ende einer unvollständigen Inschrift steht. Wer sich nur ein wenig mit der lateinischen Epigraphik des Mittelalters beschäftigt hat, der weiss, dass ein großes lateinisches P mit einem geraden Querstrich durch die Schenkel die Abkürzung von PER ist. Ausserdem kann man dem Bl. leicht ansehen, dass es fast ein halbes Jahrh. über 1511 zurückreicht. Nach dem Stil der Figuren, dem Geist der Auffassung und der Art der Behandlung ist es entschieden den Propheten und Sibyllen verwandt. Die feinen, engen Kreuzschraffirungen, die Verzierungen am Brokatkleide der Maria, am Saum ihres übergeworfenen Mantels und am Thron, die Form der Zypressen, der Gräser und Kräuter, Alles stimmt mit der Eigenthümlichkeit jener Bll. überein. Auch weisen die Formen der Buchstaben auf dieselbe Zeit, in der jene Bilderfolge entstand: die sämmtlich verkehrt gestochenen S, die kleinen q und b anstatt der später aufkommenden Q und B der Majuskelschrift.

47) Maria mit Heiligen. »Maria, auf einem ziemlich hohen Thron, hält mit der Rechten das vor ihr auf einem Kissen sitzende Kind. Zwei fliegende Engel halten eine Krone über ihrem Haupte. Etwa in der Höhe des Kindes, unmittelbar neben dem Thron, rechts eine weibliche Heilige, das Modell einer Kirche und eine Blume haltend; links die hl. Lucia. Mehr im Vorgrunde, rechts, Antonius von Padua und Katharina von Alexandria; links Petrus Martyr und, die Hände zusammengelegt, das Salbengefäß zu ihren Füßen, Maria Magdalena. In der Mitte ganz vorn, der knieende hl. Dominikus mit dem Rosenkranz. Hinter der Wand, welche hinter dem Thron hinläuft, ragen vier Cypressen hervor. Das Ganze, mit abgestumpften Ecken, wird oben von einem Lorbeerkranze, mit Band umwickelt, eingefasst. 4. — Die reiche Komposition stimmt sehr nahe mit Sandro Botticelli, die Behandlung, wie Carpenter richtig bemerkt, durchaus mit den Blättern des Baldini überein.« Waagen, in Naumann's Archiv (1856), II. 244. — Pass. V. p. 41. No. 99a. — N. G.

48) Der hl. Antonius von Padua. Dieser Stich hat ebenso wie »Leben und Tod der Maria« (1, No. 40) elf Abtheilungen von verschiedener Größe. In der mittelsten steht der hl. Antonius, die Rechte erhoben, in der Linken ein offenes Buch und einen Lilienstengel. Die andern zehn Abtheilungen stellen verschiedene Wunder des Hl. dar: 1) Ein Pflasterstein zerbricht unter einem auffallenden Glase; 2) die Befreiung eines Besessenen; 3) die Heilung eines Mannes, welchem der Kopf gespalten war; 4) das Herz eines Geizigen wird in seiner Geldkiste gefunden; 5) der vor einer Hostie knieende Esel; 6) die Wiedererweckung eines gestorbenen Kindes; 7) der Heilige predigt den Fischen; 8) setzt ein abgehauenes Bein wieder an; 9) beschwichtigt einen Sturm; 10) lässt ein neugebornes Kind die Unschuld seiner verdächtigten Mutter bezeugen. Fol. — So beschrieben im Cat. Cicognara, unter den Werken Baldini's, No. 163. — N. G.

49) Der hl. Hieronymus, knieend zur Rechten vor einer Grotte, hält in der Linken einen Stein und entfernt mit der Rechten das Gewand von seiner Brust. Sein Kardinalshut liegt bei einem Kruzifix zur Linken, welches die verkehrt geschriebene Inschrift I N R I (IRNI) trägt. Im Vordergrunde liegt eine Löwin (den Bären, welchen Passavant noch auf dieser Seite hinter einem Felsen erblickte, konnte ich nicht entdecken, und vermuthe, dass er ein Stück Terrain oder einen Stein dafür ansah), links stürzt sich ein Löwe auf ein anderes reissendes Thier. Hinter dem Löwen, im Mittelgrunde, ein Hirsch, und weiterhin zwei Schiffe, die durch eine mit zwei Thürmen befestigte Flussenge hindurchfahren. Im Hintergrunde rechts zwei Zypressen. qu. Fol. — Pass. V. p. 17. No. 20, wo dieses Bl. wegen der verkehrten Inschrift auf dem Kruzifix als ein neuer Abdruck von einer alten niellirten Platte bezeichnet wird!

50) Die hl. Katharina von Siena, auf einem Teufel stehend, vor einer Nische, in der Linken das Modell einer Kirche, in der Rechten ein Kruzifix, eine Palme und eine Lilie haltend. Oben darüber sind Bäume, auf der Seite vier kleine Darstellungen aus der Legende der Heiligen: 1) sie betet für die Seelen im Fegefeuer, 2) empfängt die Wundenmale Christi beim Anhören der Messe, 3) treibt den Teufel aus dem Leibe eines Besessenen, 4) heilt nach ihrem Tode mehrere Lahme. Ueber ihrem Haupte: S. CHATERINA . DA . SIENA. (die beiden S verkehrt). kl. Fol. Nach Waagen ein altes Sienesisches Andachtsblatt, und nach Ottley sehr in der sogenannten Baldini'schen Manier. — Pass. V. p. 19. No. 26. — N. G.

51) Dieselbe Heilige, auf dem Drachen stehend, vor einer Nische, in der Rechten ein Buch, in der Linken eine Lilie. Zwei Engel in der Luft halten eine Krone über ihrem Kopfe; um sie herum Bäume. Auf einer Schriftrolle steht mit gothischen Buchstaben geschrieben: S. Katerina de Senis tercii ordinis predicatorū. Oben darüber ist Christus, die Wundenmale zeigend, bärtig und ungewöhnlich alt dargestellt. Zwei Leitern führen zu ihm hinan. Von der zur Rechten fällt ein König herunter; die Inschrift auf einer Rolle bezeichnet den Hochmuth als die Ursache seines Falles; bei ihm, als Sinnbild des Hochmuths, ein Löwe. Auf der Leiter zur Linken steigt ein Jüngling in die Höhe; eine Inschrift sagt, dass Demuth und Beharrlichkeit ihn erhoben haben, und ein Lamm ist das Symbol. Unten die Geburt Christi. kl. Fol. So beschrieben von Waagen. — Nach Bartsch (XIII, p. 87, No. 5), ein sehr schlechter Stich, und Probearbeit eines Goldschmiedelehrlings. Waagen: »Unzweifelhaft ein Werk des Klosters und als Andachtsblatt verkauft, wie das vorhergehende, aber noch rauher und nielloartiger als dieses gestochen. Diese Platte entspricht durchaus, wie Carpenter bemerkt, den Kupfern in Monte Sancto di Dio, und ist entschieden nach einer Zeichnung Botticelli's von Baldini gestochen.« — N. G.

B. Mythologie, Allegorie und Poesie.

52) Der Tod des Orpheus. Komposition von vier Figuren. Orpheus, am Boden liegend, stützt sich auf die rechte Hand und sucht mit der er-

hobenen Linken die Keulenschläge zweier Mänaden abzuwehren. Vor ihm an der Erde seine Leier. Neben der von vorn gesehenen Mänade ein erschrocken davon laufender Knabe, hinter ihr ein Baumstamm. Im Hintergrunde rechts ein felsiger Berg, auf dem Gipfel desselben eine Stadt mit Ringmauer und hohem Thurm. qu. 4. Ottley I. p. 403. — Pass. V. p. 47. No. 120.

Aus der Sammlung Riccardi in Florenz, später bei den englischen Kunstliebhabern Lloyd, Mark Sykes und Th. Wilson, jetzt in der Harzen'schen Sammlung zu Hamburg, deren Vorsteher, Hr. C. Meyer, in Naumann's Archiv (XVI. 88) folgende interessante Mittheilung darüber macht: »Dieses Blatt ist sehr sauber gestochen, ganz in der Manier der alten venezianischen Tarokkarten, besser gezeichnet als die meisten Blätter von Baldini und Botticelli, namentlich als die zum Dante, und sehr glücklich abgedruckt. Es hat für den figürlichen Theil zur Grundlage eine Federzeichnung von A. Dürer, welche die Jahrzahl 1494 trägt und von dem italienischen Stich sich, ausser durch ihre Größe, nur durch die landschaftliche Umgebung und durch die Lyra im Vordergrunde, an deren Stelle der Stich eine Laute hat, unterscheidet. Die Landschaft aber hat der Italiener ganz verändert. In der Zeichnung erhebt sich nämlich hinter der Hauptgruppe eine Gruppe von Bäumen und Sträuchern; in diesen hängen ein offenes Buch und eine Schriftrolle mit einer Inschrift, während im Stich ein steiler mit einem befestigten Orte gekrönter Felsen steht.« Hr. Meyer hat jedoch Unrecht, wenn er meint, dass dieses Bl. von Botticelli gestochen sein könnte; ein so origineller und erfindungsreicher Meister hätte sich gewiss nicht dazu verstanden, die Komposition eines andern zu gebrauchen. Der Stich passt ganz zu den Bll. unserer feinen Manier, und will man ihm absolut einen Namen geben, so würde er schicklicher Baldini getauft. (Vergl. Lehrbilderbuch No. 64—113.)

53) Theseus und Ariadne auf der Insel Kreta, Landschaftsbild. Links stellt ein in Reihen konzentrischer Kreise abgetheilter Rundbau das Labyrinth vor; an der Aussenwand die Inschrift: ABBERINTO. Im Vordergrunde rechts steht Theseus, angethan mit einer prächtigen Rüstung und einem übergeworfenen Mantel, auf dem Kopf einen Helm mit zwei Flügeln und Federbusch, die rechte Hand auf eine Keule gestützt. Neben ihm Ariadne, die ihm in ihrem aufgeschürzten Kleide drei Garnknäuel reicht. Unten auf zwei Schriftrollen die Namen: TESEO und ADRIANNA. Hinter diesen beiden vordersten Figuren, in kleinerem Maaßstab und vom Rücken gesehen, abermals der atheniensische Heros, im Begriff, in's Labyrinth zu gehen, nachdem er das Fadenende eines Garnknäuels an einem eisernen Ring in der Mauer neben der Thür festgebunden. Im Hintergrunde das Meer, von Bergen begrenzt, und links auf einem Felsen, mit dem die Insel Naxos angedeutet ist, die verlassene Ariadne, an einem Stabe ein Tuch schwenkend; nach rechts davon segelnd das Schiff des Theseus. Zu ihren Füßen steht ihr Name: ADRIANNA. Unten an dem Felsen der nächste Moment der naiven Erzählung: Ariadne hat sich in's Meer gestürzt, nur die Beine und der Stab ragen noch aus dem Wasser hervor; auf einer Schriftrolle hier abermals der Name: ADRIANNA. Etwas höher und weiter nach rechts wird Ariadne von Amor aus dem Wasser gezogen, der wie ein kleiner Christus einen Strahlenschein um den ganzen Körper hat; über ihm eine Schriftrolle mit dem Wort: GIOVE, welches wol besagen soll, dass Amor sein Rettungsgeschäft auf Jupiter's Befehl vollbringt. Auf einer Schriftrolle hinter dem Kopfe der Ariadne steht ihr Name zum vierten Mal: ADRIANNA. Oben in der Luft, rechts, erscheint Amor in voller Glorie, wie er die gerettete Ariadne nach dem Olymp trägt. In der Ecke rechts die Königsburg von Athen; Argeus stürzt sich ins Meer hinab. Unter seinem Kopfe, an der Mauer, steht: EGEO; am Fuß des Thurmes sieht man seine Beine aus dem Wasser hervorragen. qu. Fol. — Pass. V. p. 44. No. 105, wo dieses Bl. sehr ungenau beschrieben ist. Eines der besten und wichtigsten unter den dem B. beigelegten Werken; es ist ebenso ausgeführt, wie das Richthaus des Pilatus (No. 41), und jedenfalls nach einer Zeichnung Botticelli's gestochen. Ariadne gleicht vollkommen dem florentinischen jungen Mädchen auf dem siebzehnten Blatt der Goldschmiedverzierungen (I, No. 167); beide sind auf dieselbe Art gekleidet und geschmückt. Das vor der Brust ausgekerbte Mieder, die Kleidärmel mit Zaddelbehang, die Falten des aufgeschürzten Obergewandes, das Stirnband mit dem Juwel vorn und mit Flügeln an jeder Seite, die oben wulstig aufgewickelten und unten über den Rücken sich hinabringelnden Haare, — Alles stimmt an den Figuren überein. Der stattliche Harnisch des Theseus hat viel Aehnliches mit demjenigen des römischen Kriegers im Richthause des Pilatus (No. 41), auf der linken Seite, neben der Säule.

54) Bacchus und Ariadne. Der vierräderige Wagen, auf dem sie sitzen, ist wunderlich aus einem großen, voll Trauben hängenden Weinstock gezimmert, dessen Reben sich oben in der ganzen Breite des Blattes ausdehnen und eine Art Laube bilden. Der Wagen wird nach rechts von zwei Centauren gezogen, von denen der eine die Flöte bläst, der andere die Leier schlägt. Ein junger und ein älterer Satyr lesen Trauben. Ein kleiner Satyr sitzt vorn auf dem Wagen, hinter welchem eine Bacchantin ein todtes Wild trägt. qu. Fol. — Pass. V. p. 44. No. 104: »Von B. nach einer Zeichnung Botticelli's gestochen«. N. G.

55) Das Urtheil des Paris. Links die drei Göttinnen; Venus streckt die linke Hand nach Paris hin, der ihr den Apfel reicht. Neben dem Schäfer sitzt sein Hund. — 32 Mill. hoch und breit. — Pass. I. No. 649 (ital. Niell.) — Ottley, II. p. 333 (hier dem Baldini zugeschrieben). N. G.

56) Derselbe Gegenstand. Paris, ganz geharnischt, liegt vorn links am Boden und schläft; die drei Göttinnen stehen rechts bei einem Springbrunnen. Ein alter Mann im Pelzrock (Merkur in Gestalt eines Turnierherolds) nähert sich dem Paris; er hat den Apfel in der Linken und streckt die Rechte nach dem Schläfer aus, um ihn zu wecken. Weiterhin das Pferd des Ritters und eine befestigte Stadt. In der Ferne am Meeresstrande zwei Schlösser und eine Windmühle. Rund. Durchmesser: 45 Mill. —

Bartsch X. 134, No. 4 (unter den Anonymen des 15. Jahrh.). — Ottley II. 333 (dem Baldini zugeschrieben). — Pass. I. No. 650: »Deutsches Niell aus dem 16. Jahrh., für welches man sich einer Komposition von A. Dürer bedient hat.«. — N. G.

57) Derselbe Gegenstand. Zu den Füßen des rechts sitzenden Schäfers liegt sein Hund. Mit der linken Hand reicht er den Apfel der Venus, die in der Mitte steht, nebst Juno und Minerva. Im Hintergrunde Landschaft. qu. Oval. 24. — Ottley II. p. 333 (dem Baldini zugeschrieben). — Pass. I. No. 651 (Niell). — N. G.

58) Derselbe Gegenstand. Links stehen die drei Göttinnen, ganz nackt; rechts schläft Paris, als Ritter in voller Rüstung dargestellt; bei ihm steht ein alter Mann (Merkur) mit einem Apfel in der Hand. Im Hintergrund eine reiche Landschaft, worin ein Springbrunnen mit zwei pissenden Kindern. Rund. Durchmesser: 45 Mill. — Ottley II. p. 333, wo das Blättchen dem Baldini zugeschrieben ist. — Pass. I. No. 652. »Schöne niederländische Arbeit des 16. Jahrh.« — N. G.

59) Amor, nach rechts gehend, hält in der Rechten einen Mohnkopf, zwei andere Mohnköpfe in der Linken. Rund. Durchmesser: 52 Mill. — B. XIII. p. 99, No. 1. — Pass. V. p. 45. No. 106: »Ein schwach gezeichnetes Bl., ganz in Baldini's Manier. Duchesne hält es für ein Niell, und beschreibt es als solches in seinem Essai, No. 230.« — N. G.

60) Amor auf einem Adler, reitet nach rechts. Rund. Durchmesser: 65 Mill. Seitenstück zum Vorhergehenden. B. XIII. p. 99. No. 2. — Pass. V. p. 45. No. 107: »Ebenso behandelt wie das vorhergehende und von Duchesne als Niell beschrieben in seinem Essai, No. 231.« — N. G.

61) Amor liegt auf einem Delphin, der nach rechts schwimmt. Rund. Durchmesser: 56 Mill. — Pass. V. p. 45. No. 108: »Ottley I. 333 gibt von diesem Bl. ein Facsimile; aber das Original ist feiner im Schnitt und in Baldini's Manier. Er hält es für ein Niell, und wahrscheinlich mit Recht«. — N. G.

62) Amor, gefesselt und mit verbundenen Augen, sitzt auf einem Felsen im Meer. Rund. Durchmesser: 56 Mill. Seitenstück zum Vorhergehenden. — Pass. V. p. 45. No. 109; »Besser gezeichnet als das vorhergehende; die Erfindung scheint dem Botticelli anzugehören, obschon der Stich von Baldini ist.« (! ?) — N. G.

63) Zehn Amorine in einem Weinberg. Im Vordergrunde rechts sitzt ein Amor auf einem Fass und zieht daraus Wein mit einem Rohrhalm. Weiter zurück, links, treten zwei andere Amorine die Kelter. Im Hintergrunde ein vierter Amor, den halben Leib hinter einem Rebengeländer versteckt, während ein fünfter, auf einer Leiter stehend, Trauben pflückt und sie in einen Korb wirft, den einer von seinen Gefährten mit einem Strick in die Höhe zieht und herunterlässt. Unten, an der Leiter, zwei andere Amorine; ein neunter fliegt nach den Amorinen in der Kelter hin, und ein zehnter, mit einer Schaale in der Hand, knieet vor dem Fass. — Pass. V. p. 48. No. 121: »Schönes Bl. in der Sammlung des Hrn. Holford, 1857 auf der Ausstellung in Manchester. No. 44.« — N. G.

64—113) Das Lehrbilderbuch. Folge von fünfzig Bll. gr. 8.

Diese kunsthistorisch berühmte Folge heisst gewöhnlich das Tarokkartenspiel des Mantegna (Giuoco di Tarocchi di Mantegna), der weder an dem Stich noch an der Zeichnung und Erfindung irgend einen Antheil hat; die Bll. sind in einer Weise ausgeführt, die von der seinigen völlig verschieden ist. Ebenso wenig ist diese Folge ein Kartenspiel zu nennen. Bekanntlich zählt das italienische Tarokspiel 78 Bll. in zwei Abtheilungen: die erste begreift 22 eigentliche Tarokbll. oder Trümpfe mit Ordnungsnummern; die zweite 52 Bll. der französischen Karte, vier Reiter und 40 Zahlbll. in vier Reihefolgen, von denen jede unterscheidende Bezeichnungen, sogenannte Farben hat (Becher, Degen, Münzen, Stäbe). Unsere Folge besteht aus fünf Bilderreihen, jede zu zehn Blatt, also aus 50 Blättern, von gleicher Form und Größe, auf denen die Stände, die Künste, die Wissenschaften, die Tugenden personifizirt dargestellt sind. Schon aus dieser einfachen Angabe des Sachbestandes ist ersichtlich, dass diese Bll. schwerlich als Kartenblätter gedient haben, abgesehen davon, dass sie sich wegen des dünnen Papiers und großen Formats nicht dazu geeignet hätten. Noch mehr streitet dagegen der politische, ethische und scholastische Inhalt der figürlichen Darstellungen. Gleichwol hat man sich lediglich dadurch, dass hier die Figuren einzeln wie Kartenbilder dargestellt und einige Personifikazionen, wie Papst, Kaiser, Sonne, Mond, Stärke, Gerechtigkeit u. a. auch auf alten Tarokkarten angebracht sind, verleiten lassen, diese Kupferstichfolge gleichfalls für eine Spielkarte zu halten. Passavant (1864) beschreibt sie noch als eine solche, ist dabei jedoch der naiven Ansicht, dass sie nicht bloß zum Zeitvertreib, sondern auch für die Verbreitung nützlicher Kenntnisse unter der Jugend gedient habe. Sotzmann (im Kunstblatt, 1845, p. 129 ff.) und Galichon (in der Gazette des Beaux-Arts, 1861, p. 143 ff.) hatten bereits die Unhaltbarkeit der gewöhnlichen Meinung entschieden dargethan, und über den Inhalt einzelner Bilderreihen, so wie über den Zweck und Charakter des ganzen Werkes schätzbare Aufschlüsse mitgetheilt, die leider unbeachtet geblieben sind. Nach der Meinung des Ersteren ist diese Folge eine Zusammenstellung von fünf, schon seit Giotto in Italien gangbaren allegorischen Zyklen, bei welchen die Buchstaben A, B, C, D, E, nicht die Anfangsbuchstaben der Tarokklassenfarben Atutti, Bastoni, Coppe, Denari, Espade, sondern bloß zur Unterscheidung der moralisirenden Bilderreihen vorgesetzt sind. Galichon erblickt darin ein nach Dante'schen Ideen angeordnetes allegorisches Kompendium. Jedenfalls hatte diese Sammlung einen moralisch-didaktischen Zweck, und ich nenne sie deshalb das Lehrbilderbuch. Wie die Armenbibel, der Heilspiegel und andere Holzschnittwerke die Glaubenslehren der Theologie des Mittelalters dem Volke in Bildern zu allgemeiner Anschauung brachten, ebenso sollte dieses Bilderbuch die am Schluss des 15. Jahrh. unter Dichtern, Gelehrten und Künstlern verbreitete humanere und freiere Weltansicht in den größeren Kreis der gebildeten Klassen einführen; gerade wegen dieser

Beziehung zur Früh-Renaissance ist das Werk von vorzüglichem Interesse.

Von welchem Meister diese Bll. gestochen sind, darüber herrscht, wie schon in der Einleitung bemerkt wurde, eine große Verschiedenheit der Meinungen. Die älteren Kunsthistoriker erklärten sie unbedenklich für Werke von Finiguerra und Mantegna. Zani wagt nicht einen speziellen Künstler als Autor zu bezeichnen, ist aber der Ansicht, dass sie von einem Stecher der venezianischen oder paduanischen Schule herrühren, wobei er sich auf den venezianischen Dialekt in den Unterschriften einzelner Bll. beruft. Harzen gibt sie dem Marco Zoppo aus Bologna, Mantegna's Mitschüler im Atelier des Francesco Squarcione. Ottley endlich schreibt sie dem Baldini zu, und Galichon theilt seine Ansicht. Das ungemein Anmutige und Elegante der bisweilen etwas manierirten, aber stets anziehenden Figuren, der Charakter der hübschen Frauengesichter und der würdigen Männerköpfe, die Vorliebe für Profilirung, die häufige Feinheit der Zeichnung in Händen und Füßen, der geschmackvolle Wurf der Gewänder sind unzweifelhafte Kennzeichen florentinischer Kunst. Die Bll. sind vollkommen gleichmäßig ausgeführt, jedenfalls von einem und demselben Stecher. In der Komposition und Zeichnung machen sich jedoch Ungleichheiten bemerklich, die annehmen lassen, dass die Vorbilder der Stiche von verschiedenen Händen herrühren. Die Vereinigung der Bilderreihen in ein Ganzes wird man als das Werk des Stechers betrachten müssen, der die Zeichnungen dazu von verschiedenen Seiten hernahm und bei seiner Arbeit jedesmal das vorliegende geringere oder bessere Muster festhielt. In Rücksicht auf Technik haben diese Bll. offenbar nahe Verwandtschaft mit den dem B. herkömmlich zugeschriebenen Propheten und Sibyllen und den Goldschmiedverzierungen; auch hier die kalte, eintönige Schattirung mit engen Lagen feiner, in verschiedenen Winkeln gekreuzter Striche; aber der Stich hat zugleich, wenn auch nicht mehr Schwung und Wechsel, doch mehr Schärfe und Sicherheit des Vortrags, mehr Weichheit und Biegsamkeit der Zeichnung, die sich in einigen Blättern, namentlich in dem Engel des Primo Mobile (I, No. 112) zu solcher Vortrefflichkeit steigert, dass sie unmittelbar an die ausgebildete Renaissancekunst hinanreicht. Die gelungensten Bll. sind daher wol aus späterer Zeit, als die Propheten und Goldschmiedverzierungen, etwa aus den Jahren 1490—1495. Freilich soll, nach der gewöhnlichen Annahme, Baldini damals nicht mehr thätig gewesen sein; doch ist das ja nur Vermutung. Diese Stiche könnten ihm immer noch angehören; jedenfalls erinnert die schöne Zeichnung und Erfindung bei manchen auf's lebhafteste an Botticelli.

Der Stecher arbeitete wol mehrere Jahre an diesem Werke, und liess vielleicht von einzelnen Platten oder Bilderreihen Abdrücke erscheinen, bevor er sie alle vereinigt herausgab. Jedes Bl. führt im Unterrande links den Buchstaben, der seine Reihe bezeichnet (E, D, C, B, A), in der Mitte den Namen der dargestellten Figur, sowie eine römische Ziffer als Ordnungsnummer, und rechts die gleichbedeutende arabische Zahl. Eine geflochtene Bordüre, von der Art wie die Einfassung der Etruskischen Skarabäen, schliesst jedes Bl. ein; jede Bordüre zeigt in den Ecken oben und unten ein Loch, das bei den Platten für Stifte, Nägel oder Schrauben zur Befestigung auf ein Bret oder sonstige Unterlage bestimmt war, um das Hin- und Herrutschen der Platte beim Arbeiten zu verhüten. Unrichtigerweise folgert man gewöhnlich aus dem Vorhandensein dieser Löcher, die Abdrücke seien mittelst des Reibers oder Cylinders hergestellt worden; sie wurden von der Presse abgezogen. Die Eindrücke des Plattenrandes zeigen sich sehr stark und deutlich; freilich hatte es die Druckerkunst bei diesen Bll. noch nicht weit gebracht, doch sind sie besser und sauberer gedruckt, als die Kupfer zum Monte Sancto di Dio und zum Dante.

Mit Recht steht diese Kupferstichfolge sowol hinsichtlich ihrer Mannichfaltigkeit und Schönheit, als wegen ihrer Altertümlichkeit und Seltenheit in hohem Wert. Sie ist vollständig mit allen ihren 50 Bll. kopirt in dem nur in wenigen Exemplaren gedruckten Werk: Jeux de cartes tarots et de cartes numérales du XIVme au XVIIIme siècle, représentés en 100 planches d'après les originaux, publiés par la Société des Bibliophiles français. Paris, 1844. Fol. Einzelne Blätter trifft man zuweilen in Privat- und öffentlichen Sammlungen, aber vollständige Exemplare sind nur in sehr geringer Anzahl übrig. Herr Galichon in Paris besitzt ein komplettes Prachtexemplar von frischestem Druck und trefflichster Erhaltung; es hat einen alten, aus der Zeit der Stiche stammenden Einband und ist in bläulicher Farbe abgedruckt. Da man beim Drucken die Platten nur unvollkommen abwischte und eine dünne Schicht der Druckfarbe übrig liess, so erhielt das Papier eine bläuliche Nüance, so dass man meint, Abdrücke von Tonplatten vor sich zu haben. In seiner Art ist dieses Exemplar sicherlich ein Unicum. Es wurde in der Verst. Serati zu London, 1816, für 43 Pfd. Sterling, in der Verst. Mark Sykes ebendaselbst 1824, für 78 Pfd. 5 Shill. verkauft; Herr Galichon erwarb es 1860 für 10,000 Franken. Die Bll. des Exemplars in dem Kupferstichkabinet zu Paris haben einen 28 Mill. breiten Rand, und an den Haaren und Flügeln, Kleidersäumen und Gürteln der Figuren, so wie an den Gerätschaften, Attributen, Waffen, Bäumen, Gebäuden und andern Gegenständen eine mit dem Pinsel fein aufgetragene Vergoldung, die man, wie ich glaube, nur bei Abdrücken von bereits angegriffenen Platten anbrachte. Ob die Wiener und Hamburger Exemplare in beiden Beziehungen den Pariser gleichen, kann ich nicht sagen.

Mehrere Kopien vom Ende des 15. und dem Anfang des 16. Jahrh. beweisen, dass diese Kupferstichfolge damals sehr beliebt war; sie sind zugleich ein Argument mehr, dass die Bll. nicht die Bestimmung eines Kartenspiels hatten. Bartsch erwähnt zwei Kopien. Bei einer Vergleichung ergibt sich aber, dass die von ihm unter den altitalienischen anonymen Kupferstichen (XIII. 131—138) beschriebene und für Kopie gehaltene Folge ein Original ist, wogegen das sogenannte Original bei Bartsch (XIII. 120—131) für eine schlechte Kopie mit willkürlichen, sehr missratenen Veränderungen erklärt werden muss. Die Stichart dieser Bll. zeigt nicht, wie Bartsch meint, den Charakter des Altertüm-

lichen, sondern die Verlegenheit und Härte einer unbeholfenen Kopistenhand; der Ausdruck der Köpfe ist gänzlich verdorben. Ausserdem unterscheidet sich diese Kopie auch dadurch vom Originale, dass sie, mit Ausnahme einiger Stücke, die Figuren von der entgegengesetzten Seite zeigt, jedoch so, dass ihnen die Gegenstände, die man in der rechten Hand zu halten pflegt, auch hier fast immer in die Rechte gegeben sind. Die Buchstaben und Inschriften sind sämmtlich in römischen Majuskeln, nicht in Kursivschrift, wie Bartsch angibt. Die Bezeichnung der Bilderreihen ist insofern vom Original abweichend, als statt des E immer S gebraucht ist. Die Buchstaben und Zahlen sind stärker und dicker, also offenbar von jüngerer Herkunft. Dafür spricht überdies der Umstand, dass weder vor noch hinter den Buchstaben, Worten und Zahlen Punkte angebracht sind, wie bei allen Inschriften und Ordnungsnummern des Originals. Auch fehlen die Nagellöcher in den Bordüren. Endlich sind die Bll. etwas kleiner; sie haben nur 170 Mill. Höhe bei 92 Mill. Breite, während die Originale 181 Mill. hoch und 101 Mill. breit sind. — Verst. Pallière, Paris, 1820, zu 2000 Franken. Verst. Durazzo, Stuttgart, 1872, zu 1880 Gulden.

Die von Hans Ladenspelder verfertigte und von Bartsch (XIII. 138) unter B angeführte Kopie der ganzen Originalfolge kenne ich nicht. Nach Passavant (V. 127) haben diese Kopien dieselben Bordüren, Inschriften, Ordnungsnummern und Reihebuchstaben, wie die Originale, und führen theilweise das Monogramm des Kopisten, der sie aus der Manier des altitalienischen Ungenannten in die Weise der deutschen Kleinmeister übertragen hat.

Betrachten wir nun die einzelnen Abtheilungen und die einzelnen Bilder. Bartsch kannte nur einen Theil der Originale, und bei Passavant (V. p. 119—126) sind sowol diese, als die Kopien auf höchst ungenügende Art beschrieben. Zur bequemeren Uebersicht und Vergleichung lasse ich die Kopie (Original bei Bartsch) jedesmal dem Original (Kopie A bei Bartsch) nachfolgen.

Erste Reihe: Die Stände (Staatsordnung), 10 Bll., links mit dem Buchstaben E bezeichnet. Mit Ausnahme des Armen, des Handwerkers und des Kaufmanns sind die Bilder dieser Reihe gut behandelt.

64) Der Arme, nach links gewendet, kahlköpfig, fast nackt, ein Stück Zeug als Mantel auf dem Rücken, die Arme über der Brust gekreuzt, das Kinn auf die linke Hand, diese auf einen Stock gestützt. Im Vordergrund zwei kleine Hunde, von denen der eine sich kratzt, der andere dem Armen in die Wade beisst. Im Hintergrund eine zerfallene Mauer, auf jeder Seite ein dürrer Baum. Im Unterrande:

.E. | .MISERO.I. | .I.
B. Kop. A. 18. — Pass. 1.

64 bis) Verkehrtseitige Kopie mit Abänderungen. Die Figur ist nach rechts gewendet und hat die rechte Hand auf den Stock gestützt. Im Hintergrunde nur ein dürrer Baum zur Linken, und auf dem Gemäuer, rechts, eine Schlange und eine Eidechse. Im Unterrande:

S | MISERO I | I
B. Orig. 18.

65) Der Diener. Er geht nach links und trägt mit beiden Händen eine verdeckte Schüssel; kurzer, pelzverbrämter Rock, über der linken Schulter eine fransenbesetzte Serviette. Das platt anliegende Haar lässt sein linkes Ohr halb unbedeckt.

.E. | .FAMEIO.II. | .2.
B. Kop. A. 19. — Pass. 2.

65 bis) Verkehrtseitige Kopie. Das Haar ist unten gelockt; Rocksaum und Gürtel sind unverziert, die Schüssel hat einen Henkel.

S | FAMEIO II | 2
B. Orig. 19.

66) Der Handwerker, repräsentirt durch einen Goldschmied, der, mit der Mütze auf dem Kopf, in seiner Werkstatt zur Rechten vor einem Tisch sitzt, auf welchem ein Hammer und andere Arbeitswerkzeuge liegen. Ihm gegenüber, links, ist die Esse; hinter ihm steht ein Lehrling in blossem Kopf. Die Decke des Ateliers ist flach.

.E. | .ARTIXAN.III. | .3.
B. Kop. A. 20. — Pass. 3.

66 bis) Verkehrtseitige Kopie. Der Lehrling steht nicht hinter, sondern neben dem Meister und trägt wie dieser eine Mütze. Die Decke des Ateliers ist gewölbt.

S | ARTIXAN III | 3
B. Orig. 20.

67) Der Kaufmann, stehend, in langem, weitem Rock, liest einen Brief, den er mit beiden Händen hält; sein Gesicht ist nach links gewendet.

.E. | .MERCHADANTE.IIII. | .4.
B. Kop. A. 21. — Pass. 4.

67 bis) Verkehrtseitige Kopie.

S | MERCHADANTE IIII | 4
B. Orig. 21.

68) Der Edelmann, dargestellt als Jäger, in kurzem Rock, trägt auf seiner behandschuheten linken Faust einen Falken und steckt die Rechte in seinen Gürtel. Hinter ihm ein Page, der zwei Jagdhunde an der Leine führt. Beide Figuren gehen nach rechts.

.E. | .ZINTILOMO.V. | .5.
B. Kop. A. 22. — Pass. 5.

68 bis) Originalseitige Kopie. Der Edelmann trägt anstatt der runden Mütze eine platte, und hat die Rechte nicht in seinen Gürtel gesteckt, sondern hält mit dieser Hand eine Gerte oder einen kleinen Stab. Der Page hat gelocktes Haar und an seiner Seite ein Jagdmesser.

S | ZINTILOMO V | 5
B. Orig. 22.

69) Der Ritter, das Gesicht nach links gewendet, aber nach rechts gehend, in kurzem Rock und Rückenmantel, eine runde Mütze auf dem Kopf, in der Rechten einen Dolch. Auf seinem Rock ein Kleinod oder ein Orden, in Form eines Vierecks mit 4 Perlen. Hinter ihm ein Knappe, in Profilansicht nach rechts, mit platt anliegendem Haar,

unter dem rechten Arm das Schwert des Ritters tragend.

.B. | .CHAVALIER.VI. | .6.

B. Kop. A. 23. — Pass. 6.

69bis) Verkehrtseitige Kopie. Der Ritter trägt eine flache Mütze anstatt der runden. Das Juwel oder der Orden auf seiner Brust besteht aus 4 Zacken mit eben so viel Perlen dazwischen. Der Knappe hat gelocktes Haar und darüber eine Kappe.

S | CHAVALIER VI | 6

B. Orig. 23.

70) Der Fürst; ein venezianischer Doge; nach links gewendet, die gehörnte Mütze mit Reifen auf dem Kopf, trägt ein weites bis zu den Füssen reichendes Untergewand mit Gürtel und einen eben so langen Mantel ohne Aermel, mit Schulterkragen. Er hat die Rechte im Gürtel, die Linke an seiner Seite.

.B. | .DOXE.VII. | .7.

B. Kop. 24. — Pass. 7.

70bis) Verkehrtseitige Kopie. Am Schulterkragen des Mantels ist der Stoff (Hermelin) mehr angedeutet. Die Linke hält der Doge vor der Brust und schlägt mit der Rechten den Mantel zurück.

S | DOXE VII | 7

B. Orig. 24.

71) Der König, jugendlich und in mittelalterlicher Tracht (Rock und Mantel), ganz von vorn gesehen, mit einer geblümten Krone auf dem langen Lockenhaar, sitzt auf einem Sessel ohne Lehne, in der Rechten das Szepter. Die Linke in die Hüfte gestützt. Der Thron hat eine Stufe.

.B. | .RE.VIII. | .8.

B. Kop. 25. — Pass. 8.

71bis) Von dem vorhergehenden Bl. verschieden. Der König ist älter und hat römisches Kostüm (Harnisch und Mantel). Das Gesicht ist nach links gewendet, das Lockenhaar kurz und die Krone zackig. Der Thron hat zwei Stufen.

S | RE VIII | 8

B. Orig. 25.

72) Der Kaiser, das Gesicht nach links gewendet, die Krone auf dem Kopf, in Rock und Mantel, sitzt auf einem Sessel ohne Rückenlehne, den Reichsapfel in der Rechten, die Linke am Gürtel, die Beine übereinander gekreuzt. Hinter dem Thron ist ein Vorhang ausgespannt, auf der Stufe des Throns sitzt ein Adler, nach links gewendet. — Kopie bei Ottley, S. 385.

.B. | .IMPERATOR.VIIII. | .9.

B. Kop. A. 26. — Pass. 9.

72bis) Verkehrtseitige Kopie. Der Kaiser hält in der Rechten ein Kreuzszepter, in der Linken den Reichsapfel.

S | IMPERATOR.VIIII. | 9

B. Orig. 26.

In der Unterschrift ist ausnahmsweise vor und nach der römischen Zahl ein Punkt.

73) Der Papst, ganz von vorn gesehen, sitzt auf einem antiken Sessel, dessen vier Arme in vier giraffenartige Thierhälse ausgehen. Die Tiara auf seinem Kopf ist in dem untersten Reif mit sieben Edelsteinen besetzt, das darunter befindliche Kopftuch hängt mit den Zipfeln im Nacken herab. Er hält in der Rechten die Himmelsschlüssel, und stützt die Linke auf ein Buch, das auf seinen Knieen liegt.

.B. | .PAPA.X. | .10.

B. Kop. A. 27. — Pass. 10.

73bis) Originalseitige Kopie mit kleinen Abänderungen. Der Kopf des Papstes ist an den Schläfen ohne Haar; in der Mitte des untersten Kronreifs ist ein großer viereckiger Edelstein mit zwei kleineren runden Steinen an jeder Seite, oben auf der Tiara ein Kreuz. Der Sessel hat nur zwei Arme mit löwenartigen Thierköpfen.

S | PAPA.X. | 10

B. Orig. 27.

In der Unterschrift ist vor und nach der römischen Zahl ausnahmsweise ein Punkt.

Zweite Reihe: Die Musen, 10 Bll. Diese zweite Reihe und die drei folgenden führen im Original und in der Kopie dieselben Reihebuchstaben, nämlich: D, C, B, A.

Die Musen sind hier zunächst, nach dem aus dem Altertum ins Mittelalter übergegangenen Mythus, als Vorsteherinnen der Sphärenharmonie gedacht. Nach Plutarch haben deren acht in den acht Sphären des Himmels ihren Sitz, während die neunte den Raum unter dem Monde inne hat; jene Ueberirdischen erhalten das harmonische Verhältniss der Planeten unter einander und zum Fixsternhimmel. Marcianus Capella spricht ausdrücklich von einer Musik, einem harmonischen Geläute der Himmelskörper und theilt einem jeden derselben eine Muse mit entsprechendem Gesange zu, dem Fixsternhimmel die Urania, dem Saturn die Polymnia, dem Jupiter die Euterpe, dem Mars die Erato, dem Sol die Melpomene, der Venus die Terpsichore, dem Merkur die Kalliope, der Luna die Klio. Die Thalia, weil der sie tragende Schwan, der Last nicht gewachsen, mit ihr nach der Erde zurückflog, blieb auch daselbst zurück. In unserer Bilderreihe sind die Musen alle, Thalia ausgenommen, mit dem Attribut einer Planetenscheibe dargestellt und zugleich als Tonkünstlerinnen, fast sämmtlich mit musikalischen Instrumenten. Apollo tritt als Chorführer hinzu und dirigirt mit dem Taktstock das himmlische Konzert.

Diese Darstellungen sind ziemlich schwach, die meisten der Musen in Erfindung und Bewegung nicht ansprechend: nur Klio, Urania und Erato machen eine glänzende Ausnahme. Sie sind sämmtlich bekleidet, nur Arme und Beine entblösst; alle tragen langes, über den Rücken, fast bis zu den Knieen herabwallendes Haar.

74) Kalliope, stehend, das Gesicht nach links gewendet, bläst eine Tuba, die sie mit beiden Händen hält; hinter ihr links an der Erde die Planetenscheibe (Merkur). Im Hintergrund zur Rechten sprudelt eine Quelle aus einem Felsen; ihr Wasser fliesst in ein großes Becken mit rundem Fuss auf runder Plinthe.

.D. | .CALIOPE.XI. | .11.

B. Kop. A. 28. — Pass. 11.

74 bis) verkehrtseitige Kopie. Die Scheibe liegt unten in der Ecke rechts. Das Wasserbecken hat einen viereckigen Fuss mit Löwentatzen auf runder Plinthe.

D | CALIOPE XI | 11

B. Orig. 28.

75) Urania, stehend, das Gesicht nach links gewendet, hat einen Kompass in der Rechten und eine runde Scheibe (Fixsternhimmel) in der erhobenen Linken. Hinter dem rechten Ellenbogen ein Zipfel ihres Gürtelbandes sichtbar.

.D. | .VRANIA. XII | .12.

B. Kop. A. 29. — Pass. 12.

75 bis) Verkehrtseitige Kopie. Hinter dem Ellenbogen zwei Zipfel des Gürtelbandes.

D | VRANIA XII | 12

B. Orig. 29.

76) Terpsichore, stehend, von vorn gesehen, ausnahmsweise ganz bekleidet, hält in der Linken eine Zither, die sie mit der rechten Hand spielt. Die drei mittelsten Finger sind umgebogen. Links, an der Erde, die Planetenscheibe (Venus). Im Hintergrunde, rechts, ein breiter Fluss, eine Stadt und Berge.

.D. | .TERPSICHORE. XIII. | .13.

B. Kop. A. 30. — Pass. V, 13.

76 bis) Halb recht-, halb verkehrtseitige Kopie. Das Gesicht der Muse ist nach links gewendet; sie spielt die Zither mit der rechten Hand, deren drei letzte Finger ausgestreckt sind. Die Scheibe liegt an der Erde rechts. Im Hintergrund sind die Berge rechts und die Stadt links; der Fluss fliesst nach der linken Seite. Im Namen des Unterrandes fehlt das P und das H.

D | TERSICORE XIII | 13

B. Orig. 30.

77) Erato, in schreitender Bewegung, das Tamburin schlagend, das Gesicht nach rechts profilirt. An der Erde rechts die Planetenscheibe (Mars). Im Hintergrunde, rechts, ein Fluss, zwei Bäume und ein Kastell auf einem Berge; links noch zwei Berge.

.D. | .ERATO. XIIII. | .14.

B. Kop. A. 31. — Pass. 14.

77 bis) Originalseitige Kopie. Das Tamburin stösst rechts an die Bordüre. Im Hintergrunde links fehlen die zwei Berge.

D | ERATO XIIII | 14

B. Orig. 31.

78) Polymnia, stehend, das Gesicht nach links gewendet, spielt auf einer kleinen Orgel; rechts am Boden die Planetenscheibe (Saturn). Im Hintergrunde, auf derselben Seite, eine befestigte Stadt an einem Flusse.

.D. | .POLIMNIA. XV. | .15.

B. Kop. A. 32. — Pass. 15.

78 bis) Verkehrtseitig kopirt, doch so, dass Polymnia wie im Original die Orgel mit der rechten Hand spielt; das Gesicht ist nach rechts gewendet, die Planetenscheibe liegt links.

D | POLIMNIA XV | 15

B. Orig. 32.

79) Thalia, am Boden sitzend, den Kopf nach links gewendet, streicht eine kleine Violine. Ohne Planetenscheibe, da Thalia nach der oben erwähnten Sage der Erde angehört, worauf sich auch der zu ihren Füssen rankende Epheu, das sich beständig anklammernde Gewächs, bezieht. Aus demselben Grunde ist sie die einzige Muse, die an der Erde sitzend dargestellt ist. Im Hintergrunde des Bildes zwei Berge und zwei Orangenbäume.

.D. | .TALIA. XVI. | .16.

B. Kop. A. 33. — Pass. 16.

79 bis) Verkehrtseitige Kopie. Thalia hat den Kopf nach rechts gewendet und streicht die Violine mit der linken Hand. Die Epheuranken zu ihren Füssen sind weggelassen und mit Rasen und Wasser ersetzt.

D | TALIA XVI | 16

B. Orig. 33.

80) Melpomene, stehend, das Gesicht nach links gewendet, bläst mit vollen Backen ein Horn, das sie mit beiden Händen hält. Unten rechts die Planetenscheibe (Sol). Im Hintergrunde Landschaft mit Bergen und Kastellen.

.D. | .MELPOMENE. XVII. | .17.

B. Kop. A. 34. — Pass. 17.

80 bis) Verkehrtseitige Kopie. Die Muse trägt vor der Stirn ein Juwel.

D | MELPOMENE XVII | 17

B. Orig. 34.

81) Euterpe, stehend, das Gesicht nach links gewendet, an einen Orangenbaum gelehnt, spielt die Doppelflöte. Unten links die Planetenscheibe (Jupiter). Im Hintergrunde Landschaft.

.D. | .EVTERPE. XVIII. | .18.

B. Kop. A. 35. — Pass. 18.

81 bis) Verkehrtseitige Kopie.

D | EVTERPE XVIII | 18

B. Orig. 35.

82) Klio, das Gesicht nach links gewendet, steht singend und die rechte Hand erhebend auf einem mit ausgebreiteten Flügeln schwimmenden Schwan. Im Mittelgrunde die Planetenscheibe (Luna), im Hintergrunde Berge und eine befestigte Stadt.

.D. | .CLIO. XVIIII. | .19.

B. Kop. A. 36. — Pass. 19.

82 bis) Verkehrtseitige Kopie.

D | CLIO XVIIII | 19

B. Orig. 36.

83) Apollo, von vorn gesehen, in mittelalterlicher Kleidung, eine reich verzierte Krone auf dem langen Lockenhaar, sitzt auf zwei rücklings aneinander gelehnten Schwänen; er hält in der Linken einen Lorbeerzweig, in der Rechten einen kurzen Stab, mit dem er auf eine Weltkugel, halb Himmels- halb Erdscheibe, die zu seinen Füssen liegt, hindeutet. An den Füssen trägt er kothurnartige Stiefel. Unten links liegt ein Handspiegel, dessen Zacken mit Perlen besetzt sind, und der oben mit einer Lilie abschliesst.

.D. | .APOLLO. XX. | .20.

B. Kop. A. 37. — Pass. 20.

83 bis) Originalseitige Kopie. Am Rock des Apollo ist der linke Zipfel aufgehoben.

Der Handspiegel zeigt eine andere Form: er ist mit einem Kranz eingefasst und mit zwei Delphinen bekrönt, aus deren Mäulern eine ringförmig sich zusammenschliessende Schnur hervorkommt. Zwei andere Schnüre, an den Schwänzen der Delphine, verzieren den untern Theil des Spiegels.

D | APOLLO XX | 20

B. Orig. 37.

Dritte Reihe: Die Künste und Wissenschaften, 10 Bll., unten links mit C bezeichnet.

Im Mittelalter wurden die Künste und Wissenschaften bekanntlich in sieben Klassen eingetheilt: Grammatik, Dialektik und Rhetorik; Musik, Arithmetik, Geometrie und Astronomie. Die drei ersten Klassen, in einer Gruppe vereinigt, hiessen Trivium, die vier letzten Quadrivium. Diese Eintheilung blieb bis zur Renaissance herrschend. In unserer Bilderfolge sind bereits im Sinne des neueren Zeitgeistes Dichtkunst, Philosophie und Theologie hinzugekommen, welche die Reihe der Wissenschaften und Künste auf die Zehnzahl bringen. Die Personifikationen derselben, weibliche Figuren in langen Kleidern und Mänteln, sind zum Theil schöne und vortreffliche Gestalten.

84) Die Grammatik, bejahrte Frau, mit einer Kapuze auf dem Kopf, nach links gehend und das Gesicht nach derselben Seite gewendet, trägt in der linken Hand vor der Brust ein Henkelgefäss. Was sie in der Rechten hält, ist nicht, wie Bartsch, Passavant u. A. angeben, eine Ruthe (ferula), das Attribut der Pädagogik, sondern eine Feile (lima), das sinnbildliche Werkzeug der Stilistik.

.C. | .GRAMMATICA. XXI. | .21.

B. Kop. A. 38. — Pass. 21.

84 bis) Verkehrtseitige Kopie, aber der Art, dass die Figur die Feile in der Rechten vor der Brust hat und das Gefäss mit der erhobenen Linken trägt. Ihr Name ist im Unterrande nur mit Einem M geschrieben.

C | GRAMATICA XXI | 21

B. Orig. 38.

85) Die Dialektik, Frau mit kurzem, krausem Haar, stehend, nach rechts profilirt; sie hält in der Linken einen Drachen empor, der mit einem durchsichtigen beblümten Schleier bedeckt ist (Symbol der metaphysischen Probleme).

.C. | .LOICA. XXII. | .22.

B. Kop. A. 39. — Pass. 22.

85 bis) Verkehrtseitige Kopie.

C | LOICA XXII | 22

B. Orig. 39.

86) Die Rhetorik, mädchenhaft, stehend, von vorn gesehen; sie hat auf dem Kopfe einen Helm und darüber eine Krone; ihr Mieder gleicht einem Brustharnisch; mit der Rechten erhebt sie ein blankes Schwert. Unten, rechts u. links, zwei geflügelte kleine Genien, von denen jeder eine Tuba bläst.

.C. | .RHETORICA. XXIII. .23.

B. Kop. A. 40. Pass. 23.

86 bis) Originalseitige Kopie; nur die kleinen Genien neben der Rhetorik sind umgestellt: der mit der aufwärts gehaltenen Tuba steht links; der andere, welcher die Tuba niederwärts hält, rechts.

C | RHETORICA XXIII | 23

B. Orig. 40.

87) Die Geometrie, junge Frau, in Profil und halber Figur auf Wolken, welche den untern Theil des Körpers verdecken; sie ist nach links gewendet und zeichnet mit einem Griffel geometrische Figuren in die Luft (einen Kreis, ein Viereck und ein Dreieck). Unten eine Landschaft mit Bergen und einem Flusse, wo in der Mitte vorn ein Storch, mit einer Schlange im Schnabel.

.E: | .GEOMETRIA. XXIIII. | .24

B. Kop. A. 41. — Pass. 24.

Bei der Unterschrift hatte sich der Stecher geirrt und als Reihebuchstaben ein E statt des C gesetzt; er liess das erstere stehen und korrigirte ein C hinein.

87 bis) Verkehrtseitige Kopie.

C | GEOMETRIA XXIIII | 24

B. Orig. 41.

88) Die Arithmetik, Frau in reifem Alter, stehend, das Gesicht ein wenig nach links gewendet, sie zählt Rechenpfennige aus der rechten in die linke Hand. Der Kopf ist mit einem Tuch bedeckt und von Lichtstrahlen umgeben.

.C. | .ARITMETRICHA. XXV. .25.

B. Kop. A. 42. — Pass. 25.

88 bis) Verkehrtseitige Kopie mit Abänderungen. Die Figur hat die Rechte vor der Brust und hält mit der Linken eine Rechentafel in die Höhe, die mit drei Reihen arabischer Zahlen folgendermassen beschrieben:

o
1.2.3.4.5.6.
.7.8.9.10.
1 4.0 8.5

Die beiden oberen Reihen enthalten die Zahlen 1 bis 10, die untere soll nach Duchesne (Voyage d'un iconophile, p. 190) das Jahr des Stiches 1485 enthalten; die Null in der Mitte sei nur eingefügt, um die Reihe zu füllen und sie mit den oberen Reihen in Harmonie zu bringen, — eine höchst wunderliche Konjektur, auf die sich Passavant gleichwol für den Zeitpunkt, in welchem das Original des »Tarokkartenspiels« ausgeführt worden sei, wie auf etwas Thatsächliches beruft. Die Rechentafel sollte ein sogenanntes magisches Quadrat vorstellen, d. h. eine Tafel mit Zahlen, die so geordnet sind, dass sie, in jeder beliebigen Richtung zusammengerechnet, immer dieselbe Summe ergeben. Albrecht Dürer auf seinem berühmten Blatt der Melancholie hat die Arithmetik gleichfalls durch eine solche Tafel angedeutet; hier findet man die Zahlen 1 bis 16, und die Totalsumme beträgt stets 34. Der italienische Stecher

wusste offenbar nicht, was er für seine Aufgabe zu thun hatte.

C | ARITMETRICHA XXV | 25

B. Orig. 42.

89) Die Musik, junge Frau, das Gesicht nach links gewendet, sitzt auf einer halbrunden Bank ohne Rückenlehne und bläst die Flöte. Neben ihr links ein Schwan; unten rechts eine an die Bank gelehnte Violine, am Boden der Streichbogen; links, bei dem Schwan, noch mehrere andere Musikinstrumente: eine Handorgel, eine Laute, Harfe und Flöte.

.C. | .MUSICHA. XXVI. | .26.

B. Kop. A. 43. — Pass. 26.

89 bis) Verkehrtseitige Kopie.

C | MUSICHA XXVI | 26

B. Orig. 43.

90) Die Poesie, bekränzte junge Frau, das Gesicht nach rechts gewendet, mit langem über ihren Nacken herabwallendem Haar, in weitem Gewande, auf einem mit Epheu bewachsenen Rasen sitzend; sie bläst die Flöte, die sie in der Rechten hält, in der Linken hat sie ein Henkelgefäss zum Schöpfen aus dem kastalischen Quell, der zwischen den Epheuranken zu ihren Füssen hervorsprudelt. Im Vordergrunde rechts eine Weltkugel, halb Himmelshalb Erdscheibe. Im Hintergrund auf derselben Seite eine Felsengruppe mit einem Baum.

.C. | .POESIA. XXVII. | .27.

B. Kop. A. 44. — Pass. 27.

90 bis) Verkehrtseitige Kopie mit kleinen Veränderungen. An dem obersten Aufsatz des Brunnens sind zwei Fische angebracht, die sich mit dem Knopf des Schlusszierraths verschlingen.

C | POESIA XXVII | 27

B. Orig. 44.

91) Die Philosophie, junge Frau, stehend, das Gesicht nach rechts gewendet, mit harnischartigem Mieder, hält in der rechten einen Wurfspeer und in der linken einen Schild mit dem Gorgonenhaupt.

.C. | .PHILOSOFIA. XXVIII. | .28.

B. Kop. A. 45. — Pass. 28.

91 bis) Verkehrtseitig kopirt, doch so, dass sich der Speer gleichfalls in der rechten Hand der Figur, die Aegide in der linken befindet.

C | PHILOSOFIA XXVIII | 28

B. Orig. 45.

92) Die Astrologie, geflügelte weibliche Figur, das Gesicht nach rechts profilirt, mit lang herabwallendem Haar und einem Sternenkranz auf dem Kopf; sie betrachtet eine in der Luft schwebende, mit Sternen besäte Himmelsscheibe. In der Linken hält sie ein Buch, in der Rechten einen gesenkten Stab. — Im Unterrande ist irrig XXXVIIII und 39 anstatt XXVIIII und 29 als Ordnungsnummer angegeben.

.C. | .ASTROLOGIA. XXXVIIII | .39

B. Kop. A. 46. — Pass. 29.

92 bis) Verkehrtseitige Kopie mit Abänderungen. Der Stab, den sie in der Rechten hat, ist in die Höhe gerichtet, ihre Linke hält das Buch nicht an der Seite, sondern vor der Brust. Die im Original aufwärts ausgebreiteten Flügel sind mit ihren Spitzen abwärts gesenkt. — Die Ordnungsnummer des Originals ist berichtigt.

C | ASTROLOGIA XXVIIII | 29

B. Orig. 46.

93) Die Theologie, Halbfigur mit einem Doppelgesicht, das eine weiblich und jugendlich, nach links profilirt und gen Himmel gläubig emporschauend, das andere männlich und bärtig, nach rechts profilirt und forschend nach der Erde hinabblickend. Sie hält mit beiden Händen ihr Uebergewand. Eine mit Sternen besäete Hemisphäre verdeckt die untere Hälfte ihrer Gestalt.

.C. | .THEOLOGIA. XXX. | .30.

B. Kop. A. 47. — Pass. V, 30.

93 bis) Verkehrtseitige Kopie.

C | THEOLOGIA XXX | 30

B. Orig. 47.

Vierte Reihe: Die Tugenden, 10 Bll., links mit B bezeichnet.

Den im Buche der Weisheit beschriebenen Tugenden, der Klugheit, der Gerechtigkeit, der Mässigkeit und Stärke, den vier sogenannten Kardinaltugenden, gesellen sich hier die drei christlichen oder theologischen Tugenden, Glaube, Liebe und Hoffnung. Die Gestalten sind durch die gewöhnlichen Attribute oder eine ihrer Bedeutung entsprechenden Handlung gekennzeichnet, und durch ein beigefügtes symbolisches Thier. Da sich die Zahl der Tugenden nur auf sieben belief, so wurden zur Vervollständigung der Bilderreihe noch drei Blätter hinzugefügt: die als Iliaco, Chronico und Cosmico bezeichneten Figuren, welche den Tugenden vorangehen. Sie werden von Bartsch, Passavant u. A. irrigerweise für allegorische Darstellungen der Astronomie, der Chronologie und Kosmologie erklärt; die beiden letzteren, als selbständige Wissenschaften im Mittelalter unbekannt, gehörten zur Theologie, und die Astronomie ist schon in der vorhergehenden Reihe unter der Astrologie mit einbegriffen; auch ist die Beziehung des Wortes Iliaco auf die Astronomie sehr willkürlich. Iliaco ist identisch mit dem griechischen Ἡλιακός (sonnig). Die Figur, die dieses Prädikat trägt, erscheint als der Genius der Sonne, die mit Chronico und Cosmico bezeichneten Gestalten als die Genien von Welt und Zeit. In welchem bestimmten Zusammenhang die drei Genien mit den sieben Tugenden gedacht sind, möchte schwer zu sagen sein. Sie sind dargestellt als geflügelte Jünglinge in kurzem, gegürtetem Gewande, das nur bis an die Kniee reicht und Arme und Beine frei lässt; sie stehen auf einem Rasen, und haben im Hintergrunde pilzhutförmige Taxusgebüsche. — Mit Ausnahme der Fortezza, sind alle Figuren dieser Bilderreihe glücklich komponirt.

94) Der Genius der Sonne, das Gesicht nach links profilirt, mit krausem Lockenhaar, hält in der erhobenen Rechten nicht eine strahlende Mondscheibe, wie Bartsch will,

auch nicht die Symbole der Sonne und des Mondes, wie Passavant angibt, sondern die Sonne selbst, die als ein mit Lichtzacken umgebenes menschliches Gesicht dargestellt ist.

. B. | . ILIACO. XXXI. | . 31.
B. Kop. A. 48. — Pass. 31.

94 bis) Verkehrtseitige Kopie.

B | ILIACO XXXI | 31
B. Orig. 48.

95) Der Genius der Zeit, das Gesicht nach links gewendet, das Haar kurz gelockt, hält in der erhobenen Rechten einen Drachen, der sich in den Schwanz beisst (Sinnbild der Ewigkeit).

. B. | . CHRONICO. XXXII. | . 32.
B. Kop. A. 49. Pass. 32.

95 bis) Verkehrtseitige Kopie.

B | CHRONICO XXXII | 32
B. Orig. 49.

96) Der Genius der Welt, von vorn gesehen, das kurze Haar gelockt, hält in der erhobenen Rechten eine Weltkugel, auf der die Erde und das gestirnte Firmament dargestellt sind.

. B. | . COSMICO. XXXIII. | . 33.
B. Kop. A. 50. — Pass. 33.

96 bis) Verkehrtseitige Kopie. Der Engel hält die Weltkugel in der Linken.

B | COSMICO XXXIII | 33
B. Orig. 50.

97) Die Mässigkeit, stehend, das Gesicht nach links gewendet, hält in jeder Hand ein Gefäss und mischt Wein mit Wasser. Unten links ein unkenntliches Thier, das sich in einem an der Erde liegenden Spiegel beschaut. Gewöhnlich wird dasselbe für ein Schwein ausgegeben, das seiner Gefrässigkeit wegen der Mässigkeit als Gegenstück beigegeben sei; Passavant hält es für ein Wiesel; es ist aber von ziemlicher Grösse und jedenfalls ein Thier, das durch seine Enthaltsamkeit auf die dargestellte Tugend direkten Bezug hat.

. B. | . TEMPERANCIA. XXXIIII. | . 34.
B. Kop. A. 51. — Pass. 34.

97 bis) Verkehrtseitige Kopie.

B | TEMPERANCIA XXXIIII | 34
B. Orig. 51.

98) Die Klugheit, stehend, mit zwei Gesichtern; das eine, weiblich und jugendlich, ist nach rechts, das andere, alt und bärtig, nach links profilirt. Mit dem weiblichen Gesicht schaut sie in einen, von ihr in der Linken gehaltenen Spiegel, der eine Amorstatuette als Fussgestell hat; in der Rechten hält sie einen Kompass. Zu ihren Füssen, rechts, ein Drache.

. B. | . PRVDENCIA. XXXV. | . 35.
B. Kop. A. 52. — Pass. 35.

98 bis) Verkehrtseitige Kopie.

B | PRVDENCIA XXXV | 35
B. Orig. 52.

99) Die Stärke, stehend, das Gesicht nach rechts profilirt, das Haupt mit einer Löwenhaut bedeckt, um die Brust ein löwenköpfig gestaltetes Mieder; sie hält in der Rechten einen Streitkolben und zerbricht mit der Linken eine Säule. Zu ihren Füssen, links, sitzt ein Löwe.

. B. | . FORTEZA. XXXVI. | . 36.
B. Kop. A. 53. — Pass. 36.

99 bis) Originalseitige Kopie mit Abänderungen. Anstatt des Löwenfells hat die Stärke eine helmförmige Kappe von Zeug als Kopfbedeckung. Der Löwe, zur Rechten, ist schreitend dargestellt.

B | FORTEZA XXXVI | 36
B. Orig. 53.

100) Die Gerechtigkeit, stehend, von vorn gesehen, in der Rechten ein Schwert, in der Linken eine Wage. Zu ihren Füssen, rechts, steht ein Storch, der eine Kugel hält.

. B. | . IVSTICIA. XXXVII. . 37.
B. Kop. A. 54. — Pass. 37.

100 bis) Originalseitige Kopie, aber so abgeändert, dass der Kopf nicht mehr von vorn gesehen, sondern nach rechts gewendet ist. Von der Schale der Wage sieht man nur noch die Hälfte.

B | IVSTICIA XXXVII | 37
B. Orig. 54.

101) Die Liebe, stehend, das Gesicht nach links gewendet, schüttet Goldstücke aus einem Beutel, den sie in der aufgehobenen Rechten hält. Mit der Linken entblösst sie den Busen, aus welchem Flammen hervorschlagen. Zu ihren Füssen, links, ein Pelikan, der seine Jungen mit dem eigenen Blut nährt.

. B. | . CHARITA. XXXVIII. | . 38.
B. Kop. A. 55. — Pass. 38.

101 bis) Originalseitige Kopie; nur ist der Pelikan mit seinen Jungen auf die rechte Seite gesetzt.

B | CHARITA XXXVIII | 38
B. Orig. 55.

102) Die Hoffnung, stehend, das Gesicht nach links gewendet, mit vor der Brust gefalteten Händen gen Himmel blickend. Oben in der Ecke, links, ein Strahlenschein. Unten, auf derselben Seite, ein Phönix, der sich in seinem Neste verbrennt.

. B. | . SPERANZA. XXXVIIII. | . 39.
B. Kop. A. 56. — Pass. 39.

102 bis) Verkehrtseitige Kopie.

B | SPERANZA XXXVIIII | 39
B. Orig. 56.

103) Der Glaube, stehende weibliche Figur, das Gesicht nach links gewendet, erhebt in der Rechten einen Kelch mit der geweihten Hostie. In der Linken hat sie ein Kreuz. Zu ihren Füssen, rechts, sitzt ein kleiner Hund mit einem Halsband.

. B. | . FEDE. XXXX. | . 40.
B. Kop. A. 57. — Pass. 40.

103 bis) Halb original-, halb verkehrtseitige Kopie; die Figur hält den Kelch in der Rechten, das Kreuz in der Linken; aber das Gesicht ist nach rechts gewendet, der Hund sitzt links.

B | FEDE XXXX | 40
B. Orig. 57.

Fünfte Reihe: Die Planeten (das Weltgebäude), 10 Bll., links mit dem Buchstaben A bezeichnet.

Diese letzte Abtheilung ist diejenige, die der Annahme, dass die Bilderfolge die Bestimmung einer Spielkarte gehabt habe, am entschiedensten widerspricht. Sie versinnbildlicht das mittelalterliche ptolemäische Weltsystem und begreift ausser den sieben Planeten die drei Himmelssphären, die nach diesem System jenseits der Planetensphäre liegen: den Fixsternhimmel (Octava Spera), den Krystallhimmel (Primo Mobile) und den empyreischen Himmel (Prima Causa). Die Engelgestalten, welche die achte und neunte Sphäre repräsentiren, gehören zu den gelungensten Figuren des ganzen Lehrbilderbuchs; der Engel der letzteren, des Primo Mobile, ist geradezu ein Meisterstück.

104) Luna, weibliche Figur mit langem flatterndem Haar, in der Luft auf einem mit zwei Pferden bespannten Wagen nach links fahrend, in der Rechten die Mondsichel, in der Linken die Zügel. Unten Landschaft mit Bergen und Fluss.

. A. | . LVNA. XXXXI. | . 41.

B. Kop. A. 58. — Pass. 41.

104 bis) Verkehrtseitige Kopie.

A | LVNA XXXXI | 41

105) Merkur, das Gesicht nach links profilirt, stehend, eine mittelalterliche Mütze mit Flügeln auf dem Kopf, bläst die Flöte, die er in der Linken hält; in seiner Rechten hat er den Caduceus. Er trägt ein leichtes flatterndes Gewand und hohe Wadenstiefel mit Flügeln. Unten links ein Hahn, und zwischen den Beinen Merkur's der abgehauene Kopf des Argus, den Passavant als ein »belaubtes Menschenhaupt« bezeichnet; er hat die Federn des Flügels am rechten Stiefel Merkurs für Laub gehalten und die auf dem Arguskopf deutlich ausgedrückten vielen Augen nicht bemerkt.

. A. | . MERCVRIO. XXXXII. | . 42.

B. Kop. A. 59. — Pass. 42.

105 bis) Halb original-, halb verkehrtseitige Kopie. Merkur hat wie im Original, den Schlangenstab in der Rechten und die Flöte in der Linken. Der Hahn ist links geblieben. Das Uebrige umgekehrt.

A | MERCVRIO XXXXII | 42

B. Orig. 59.

106) Venus, dem Meer entstiegen, steht nackt auf der rechten Seite des Strandes; sie fasst mit der Linken den Zipfel des Lendentuchs, das ihren Schooß bedeckt, und hält die Rechte vor die Brust. Ihr gegenüber erhebt sich aus dem Wasser eine Nymphe, welche der neugeborenen Göttin eine Muschel überreicht (keinen Kranz, wie Passavant sagt). Hinter Venus stehen zwei andere Nymphen, von denen die eine einen Myrtenzweig, die andere eine Flamme in der Hand hat. Auf der linken Seite der Meeresbucht erscheint Amor mit verbundenen Augen. In der Luft fliegen vier Tauben.

. A. | . VENVS. XXXXIII. | . 43.

B. Kop. A. 60. — Pass. 43.

106 bis) Verkehrtseitige Kopie. In der Luft fliegen zwei Tauben, ein Falke und ein Reiher, statt der vier Tauben. — In der Unterschrift sind ausnahmsweise Punkte hinter und vor dem Namen und der römischen Ordnungsnummer.

A | . VENVS. XXXXIII. | 43

B. Orig. 60.

107) Sol. Oben in der Luft, nach rechts fahrend, der mit vier Pferden bespannte Sonnenwagen, gelenkt von einem geflügelten Genius, der mit der Linken die Zügel, in der Rechten das mit einem Strahlenschein umgebene Gesicht der Sonne hält. In der Luft auf der rechten Seite das Zeichen des Thierkreises, der Skorpion. Unten eine Flusslandschaft. In der Mitte des Luftraums Phaeton, rücklings mit vorgestreckten Händen auf die Erde hinabstürzend.

. A. | . SOL. XXXXIIII. . 44.

B. Kop. A. 61. — Pass. 44.

107 bis) Verkehrtseitige Kopie. — In der Unterschrift ausnahmsweise Punkte vor und hinter dem Namen und der römischen Ordnungsnummer.

A | . SOL. XXXXIIII. | 44

B. Orig. 61.

108) Mars, das Gesicht von vorn gesehen, die Beine nach rechts gewendet, sitzt ganz gewaffnet auf einem Thron, der auf einem unbespannten vierrädrigen Wagen steht; er hält in der behandschuheten Rechten ein blankes Schwert, und hat die ebenfalls behandschuhete Linke auf die Hüfte gestemmt. Auf dem Kopf trägt er einen spitzen Helm; zu seinen Füssen liegt ein Wolf (kein Hund, wie Bartsch und Passavant angeben).

. A. | MARTE. XXXXV. | . 45.

B. Kop. A. 62. — Pass. 45.

108 bis) Originalseitige Kopie mit Veränderungen. Mars trägt einen mit Flügeln besetzten Helm, der wie ein Löwenkopf gestaltet ist. Der obere Theil des Thrones hat Fruchtschnüre und arabeskenartige Verzierungen, die im Original nicht vorhanden sind. Der Wagen hat nur zwei Räder.

A | MARTE XXXXV | 45

B. Orig. 62.

109) Jupiter, das Gesicht nach rechts gewendet, in mittelalterlicher Königstracht, sitzt in der Mandorla auf einem Regenbogen und hat einen solchen als Schemel zu seinen Füssen; er hält in der Linken einen Zipfel seines Mantels und schleudert mit der Rechten einen Wurfspeer nach den Giganten, die als geharnischte Recken dargestellt sind und von denen sechs unten todt an der Erde liegen. Oben auf der Mandorla sitzt der Adler mit ausgebreiteten Schwingen, unten in derselben Ganymed (nicht ein kleines Mädchen, wie Passavant angibt).

. A. | . IVPITER. XXXXVI. | . 46.

B. Kop. A. 63. — Pass. 46.

109 bis) Originalseitige Kopie mit Abänderungen. Jupiter's linke Hand ist ausgestreckt. Der Adler auf der Mandorla ist nach rechts

gewendet. Unten an der Erde liegen nur fünf todte Ritter.

A | IVPITER XXXXVI | 46

B. Orig. 63.

110) Saturn, ein alter Mann mit grossem Bart und krummem Rücken, stehend, das Gesicht nach links gewendet, hat auf dem Kopfe einen Helm mit Widderhörnern, und ist im Begriff, ein nacktes Kind zu verschlingen, das mit beiden Händchen seinen Bart fasst. In der Rechten hält er die Sense und einen Drachen, der sich in den Schwanz beisst. Zu seinen Füssen sitzen vier niedliche Kinder, vollständig gekleidet.

.A. | .SATVRNO. XXXXVII. | .47.

B. Kop. A. 64. — Pass. 47.

110 bis) Verkehrtseitige Kopie mit Abänderungen. Der Helm des Saturn hat statt des Schirms einen Wulst. Das Kind, das er verschlingen will, hat beide Händchen in der Luft ausgestreckt, und an dem Sensenstiel fehlt oben der Handgriff.

A | SATVRNO XXXXVII | 47

B. Orig. 64.

111) Die achte Sphäre oder der Fixsternhimmel. Ein Engel, das Gesicht nach links gewendet, hält in beiden Händen eine große mit Sternen angefüllte Scheibe. Sein linkes Bein ist entblösst.

.A. | .OCTAVA SPERA. XXXXVIII. | .48.

B. Kop. A. 65. — Pass. 48.

111 bis) Verkehrtseitige Kopie.

A | OCTAVA SPERA XXXXVIII | 48

B. Orig. 65.

112) Die neunte Sphäre (Primo Mobile), von der auf die übrigen Sphären die Kraft des Umschwungs ausgeht. Ein Jünglingsengel, das Gesicht nach links profilirt, in langem, weitem Gewande, hält mit beiden Händen eine grosse leere Scheibe; er erhebt den rechten Fuss, im Begriff, emporzufliegen, und tritt mit dem linken auf den Kreisabschnitt der unteren Sphäre, indem er derselben den Anstoss zur Bewegung ertheilt.

.A. | .PRIMO MOBILE. XXXXVIIII. | .49.

B. Kop. A. 66. — Pass. 49.

112 bis) Verkehrtseitige Kopie.

A | PRIMO MOBILE XXXXVIIII | 49

B. Orig. 66.

113) Die oberste oder empyreische Sphäre, der ewige Ruhesitz Gottes, der Prima Causa. Die mathematische Figur des Weltalls: im Mittelpunkt die von Wasser und Feuer umgebene Erde, um sie herum, in konzentrischen Kreisen, die zehn Himmelsphären, von denen die äusserste einen Lichtschein ausstrahlt.

.A. | .PRIMA CAVSA. XXXXX | .50.

B. Kop. A. 67. — Pass. 50.

113 bis) Originalseitige Kopie. Hinzugekommen sind in den Ecken des Bl. die Symbole der vier Evangelisten: oben links der Adler, rechts der Löwe; unten links der Engel, rechts der Stier.

A | PRIMA CAVSA XXXXXX | 50

B. Orig. 67.

114—120) Die Planeten. Folge von sieben Bll. Fol.

Jede Planetengottheit ist auf einem Wagen dargestellt, der in der Luft von den der Gottheit zugehörigen Thieren nach links gezogen wird (vor dem Wagen der Luna ausnahmsweise zwei Mädchen) und in dessen Rädern die jedem Planeten eigenen Thierkreiszeichen stehen. Das strahlende Gewölk unter den Wagen ist von derselben Art, wie auf den Bll. der Propheten und Sibyllen. Die Planetengottheiten sind nach altflorentinischer Mode gekleidet; die Szenen auf dem untern Theil der Bll. illustriren die astrologische Vorstellung von dem verschiedenartigen Einfluss der Planeten auf die Neigungen und das Geschick der unter ihrer Herrschaft Geborenen. Ein italienischer Text unter jedem Bilde enthält die erläuternde Beschreibung. Im Stil sowol, wie in der rohen Orthographie und Buchstabenbildung hat er die grösste Aehnlichkeit mit den Inschriften unter den Propheten und Sibyllen. Fast überall ist der Buchstabe S verkehrt geschrieben Ƨ, für B, Q und Z sind die kleinen b, q und z gebraucht, letzteres ist immer umgekehrt; das q ist nicht, wie Ottley meint, ein umgekehrtes P, sondern eine gewöhnliche Minuskel.

Von dieser Folge existiren zweierlei Stiche: der eine in Foliogröße (325 Mill. bei 220), offenbar das Original, beschrieben von Wilson, im Katalog seiner Sammlung (No. 43—50) und von Passavant (V. 31—35. No. 61—67); der andere, bei dem die Bll. etwas kleiner sind (261 Mill. bei 185), ist eine abscheuliche Kopie mit vielen Abänderungen und Weglassungen, beschrieben von Strutt (I. 25) und von ihm für das Original gehalten. Die beiden Folgen in den von Wilson und Strutt beschriebenen Exemplaren befinden sich jetzt im British Museum. Sämmtliche Bll. der größeren Folge sind, nach Wilson's Angabe, erste Drucke von den freilich schon sehr abgenutzten Platten, aber gut erhalten. Von dem Bl. mit dem Planeten Mars besitzt das genannte Museum ein zweites, früher in der Sammlung Lloyd befindliches Exemplar, welches den Zustand der Platte vor der Verwischung der ersten feinen Schattirungen zeigt. Ich kenne die größere Folge nur aus den Abdrücken, die sich im Pariser Kupferstichkabinet befinden und, wie Passavant angibt, von den retuschirten Platten des zweiten Zustandes herkommen. Sie haben in der That ein sehr hartes Aussehen und scheinen ebenso roh aufgestochen, wie die Platte des Templum Pilati (No. 41). Diese Umarbeitung, die das Original völlig zu Grunde gerichtet hat, geschah wahrscheinlich durch denselben Ungenannten, welcher die oben erwähnte Kopie der größeren Planetenfolge ausführte. — Bartsch (XIII, p. 192—200, im Appendix zum Artikel Baldini, II—VIII) kannte nur die von Strutt in der Vorrede seines Biographical Dictionary (I. 26 — 27) beschriebene kleinere Folge, in welcher die Planetengottheiten in derselben Richtung, wie auf dem Original, gestellt sind, während die Darstellungen auf dem unteren Theil der Bll. fast immer umgekehrt sind. Diese Kopien gehören eigentlich zu den Blättern unserer breiten Manier; aber der direkten Vergleichung wegen verzeichnen wir die Kopie jedesmal unmittelbar nach dem Original.

114) Venus, bekleidet, um den Kopf eine Flügelbinde, wie die kimmerische Sibylle, mit der Rechten einen Pfeil haltend, sitzt auf einem zweispännigen Taubenwagen; vor ihr steht Amor mit ausgebreiteten Schwingen, einen Pfeil auf das Liebespaar zur Rechten abschiessend. In der Luft eine Schriftrolle mit dem Namen: VENERE. An den Rädern des Wagens die Zeichen des Thierkreises: Stier und Wage (darunter: TORO BILANCE). In der Landschaft unten, links, eine zinnengekrönte Burg mit folgender Inschrift über dem Thor: OMNIA. VINCIT. AMOR. Von dem Balkon der Burg werfen drei Damen Blumen herab auf eine Terrasse, von der eine vierte dem unten stehenden jungen Mann einen Kranz zuwirft. Vor dem Burgthor im Vordergrunde eine Frau, die einen vor ihr knieenden Jüngling bekränzt. Ganz vorn, auf einer Bank sitzt eine junge Frau auf den Knieen eines jungen Mannes, auf dessen Lende folgende Devise geschrieben ist: AMEE DROIT. (Dieselbe französische Devise findet sich eben so geschrieben auf einem Bl. der Goldschmiedverzierungen. I, No. 156. B. No. 7). Im Vordergrunde rechts sitzt ein anderes Liebespaar auf einer Bank, in der Mitte tanzt ein drittes nach dem Klang der Schellentrommel. Im Mittelgrunde ein gedeckter Tisch mit Speisen und Getränken, vor einem Zelt neben Orangen- und Fichtengebüsch und einem Gewässer, wo zwei Frauen und ein junger Mann zusammen baden. Im Unterrande VENERE SEGNO etc. — Wils., 43. — Pass. 61.

I. Vor der Ueberarbeitung. Die Schatten sind mit engen Lagen feiner, sich verschieden kreuzender Striche ausgedrückt.

II. Die Platte ist retuschirt und mit dicken, schroff abbrechenden Strichen in schräger parallel laufender Richtung, ohne Kreuzschraffirung schattirt. Von der ersten feinen Schattirung sind nur noch schwache Spuren stellenweis sichtbar.

114 bis) Kopie. Am Planetenwagen ist der Kopf des Stiers verkehrt, das Wort BILANCE fehlt. Amor's Pfeil ist nach dem Schlossbalkon gerichtet, wo anstatt der drei Damen nur zwei sind. Ueber der Schlossthür keine Inschrift. Links an der Stelle des Liebespaars sitzt eine Tamburinschlägerin. In der Unterschrift ist bei der ersten Zeile POSTO in POSTA, FREDDO in FREDDA, bei der zweiten, PROPIETA in PROPRIETA, bei der dritten, GVCHI in GVOCHI verbessert.

Facsimile bei Strutt, I. Pl. III. und Jansen, I. Pl. 7.

115) Jupiter, auf einem von zwei Adlern gezogenen Wagen sitzend, die Rechte befehlend ausgestreckt, in der Linken das Szepter. Vor ihm auf dem Wagen kniet Ganymed, oberhalb befindet sich eine Schriftrolle mit dem Namen GIOVE. An den Rädern des Wagens die zwei Zodiakalzeichen: Schütz und Fische, darunter zwei Schriftrollen, von denen die eine leer gelassen, die andere beschrieben ist: PISCE. Unten im Vordergrunde, rechts, an einem Lesepult drei bekränzte Dichter (Dante, Petrarka und Boccaccio) im offenen Zimmer eines Hauses, vor dessen Thür ein König zu Gericht sitzt. Im Mittel- und Hintergrunde berittene Jäger mit Falken auf der Faust, andere zu Fuss mit Jagdhunden an der Leine. Unten: GIOVE E PIANETA etc. — Wilson, 44. — Pass. 62. — Plattenzustände wie bei No. 114.

115 bis) Kopie. Unter dem Zodiakalzeichen des Schützen ist das im Original fehlende Wort SAGITARIO hinzugesetzt. Vor dem zu Gericht sitzenden König sind anstatt fünf prozessirender Personen nur vier. An der Stelle des großen Felsen im Hintergrunde sieht man eine Stadt auf einem Hügel. In der Unterschrift ist bei der ersten Zeile VMIDO in HVMIDO, TENPERATO in TEMPERATO, bei der zweiten DOLCIE in DOLCE, ALLENGNO in ALLEGNO verbessert.

116) Sol, gekrönt, in einem zweirädrigen, von vier Pferden gezogenen Wagen sitzend, hält in der Linken das Szepter, in der Rechten die Zügel. Am Vorderrade des Wagens das Thierkreiszeichen: der Löwe, mit der Beischrift: LEO. Unten im Vordergrunde, rechts, sitzt auf einem Thronsessel ein König; neben ihm stehen auf der einen Seite zwei bärtige bejahrte Männer, auf der andern ein Jüngling (auf der Hüfte des letztern das Motto: DROIT. MANT). In ihrer Nähe Figuren, die verschiedene gymnastische Uebungen treiben, ein Zwerg mit einem großen Schwert unter dem Arm und mit einer Federmütze auf dem Kopf. Im Hintergrunde rechts Armbrustschützen, die nach der Scheibe schiessen; links drei Betende vor einer Kapelle; im Fries derselben: AVE REGINA. Unten: SOLE E PIANETA etc. — Wils., 45. — Pass. 63. — Plattenzustände wie bei No. 114.

116 bis) Kopie. Der im Original fehlende Name des Planetengottes steht oben geschrieben: .SOLE. Anstatt der drei Betenden links: auf einem Felsen rechts zwei vor einem Kruzifix knieende Figuren. Der König trägt anstatt der Mütze eine Krone. In der Unterschrift bei der ersten Zeile, ist DISIDERROSO in DISEROSO umgeändert.

117) Mars, Flügelhelm auf dem Kopf, Mantel über der Rüstung, ein blankes Schwert in der Hand, sitzt auf einem mit zwei Pferden bespannten Wagen. Auf einer Schriftrolle über dem Gespann der Name: MARTE; an den Rädern des Wagens die zwei Thierkreiszeichen Skorpion und Widder, darunter auf Schriftrollen: ISCARPIOIN, ARIETE. Unten, im Vorder- und Mittelgrunde, Kriegsszenen: Bauern im Handgemenge mit Soldaten, die ihnen ihre Frauen entreissen wollen; dahinter ein Reiterschwarm, geraubte Schaafe und Rinder vor sich her treibend, von rechts ansprengend geharnischte Ritter mit geschlossenen Visiren. Im Hintergrunde auf derselben Seite ein befestigtes Kastell, wo die Sturmglocke geläutet wird. Unten: MARTE.

E. SEGNO, etc. — Wils. 46. — Pass. 64. — Plattenzustände wie bei No. 114.

117 bis) Kopie. Der im Original reich verzierte Wagen des Planetengottes ist hier schmucklos und größtentheils weiss gelassen. In der Unterschrift bei der ersten Zeile, ist QVINTO abgekürzt in q^{to}.

118) Saturn, bärtig und mit langem Haupthaar, in der Rechten eine Sichel, sitzt auf einem zweispännigen Drachenwagen. Ueber seinem Gespann, auf einer Schriftrolle, der Name: SATVRNO, an den Wagenrädern die Thierkreiszeichen Steinbock und Wassermann; daneben auf Schriftrollen: CAPICORNIO AQVARIO. In der Mitte des Vordergrundes ein Mann mit einem Schnappsack auf dem Rücken; rechts werden Schweine geschlachtet; links ein Gefängnissthurm, vor demselben ein Mönch mit einem Suppenkessel, ein in den Bock gesperrter Gefangener, Krüppel und Bettler. Im Mittelgrunde Leute, die von der Arbeit kommen, rechts ein Holzhacker, der einen Baum fällt. Auf derselben Seite im Hintergrunde, vor einem Kloster, drei Mönche, mit Korbflechten beschäftigt; in der Mitte ein pflügender Bauer; links vier junge Burschen und ein Mädchen, die auf einer Tenne dreschen. Hinter ihnen ein Galgen mit einem Gehängten. Unten: SATVRNO E PIANETA etc. — Wils. 48. — Pass. 65. — Plattenzustände wie bei No. 114.

118 bis) Kopie. Auf der Schriftrolle unter dem Wagenrade ist CAPICORNIO in CAPRICORNO verbessert. Im Hintergrunde nur ein korbflechtender Mönch und nur drei Korndrescher auf offenem Felde. In der Unterschrift, bei der zweiten Zeile, ist DI NATVRA DI PIONBO verbesssert in DI COLORE DI PIONBO.

119) Merkur, jugendlich, Federmütze auf dem Kopf, in Jacke, Hose und Stiefeln, sitzt auf einem von zwei Falken gezogenen Wagen und hält in der Rechten den Schlangenstab. Auf einer Schriftrolle über dem Gespann der Name: MERCVRIO. An den Wagenrädern die zwei Thierkreiszeichen: Jungfrau und Schütz (der letztere irrigerweise anstatt der Zwillinge); auf den Schriftrollen fehlen die Namen der Sternbilder. Unten der Platz einer Stadt, umgeben von Gebäuden. Im Vordergrunde, rechts, in einem Zimmer zu ebener Erde, drei Kalligraphen, in der Mitte zwei Gäste an einem Tisch mit Speisen und Getränk, links ein Bildhauer, der an einer Statue meisselt. Im Mittelgrunde, auf derselben Seite, ein Goldschmied in seiner Werkstatt mit einem Lehrling und einem Kunden, der ein Gefäss betrachtet. In der Mitte drei Gelehrte, welchen ein Fabrikant eine Sphäre zum Kauf anbietet. (Passavant bezeichnet diese Gruppe als »vier Astronomen, die auf einem von schönen Gebäuden umgebenen Hügel Beobachtungen anstellen«.) Im Hintergrunde, im ersten Stock des Hauses, zur Linken, ein Maler und ein Farbenreiber; in demselben Stockwerk des Hauses zur Rechten ein Organist, ein Blasbalgtreter und zwei Zuhörer. Unten: MERCVRIO E PIANETO etc. — Wils. 49. — Pass. 66. — Plattenzustände wie bei No. 114.

119 bis) Kopie. Von den Zodiakalzeichen der Schütz durch die Zwillinge ersetzt; die Schriftrollen tragen die Namen: VIRGO GEMINI. Bei dem Organisten fehlen die Zuhörer; in der Werkstatt des Goldschmieds befinden sich nur zwei Personen. In der Unterschrift sind bei der ersten Zeile die Worte PIANETO MASCHVLINO verbessert in PIANETA MASCVLINO.

120) Die Mondgöttin mit zwei Hörnern auf dem Kopf, in der Rechten einen Pfeil, in der Linken den Bogen haltend, angethan mit einem Kleide ohne Aermel, sitzt auf einem von zwei zierlich gekleideten Mädchen gezogenen Wagen. Darüber, auf einer Schriftrolle, der Name: LVNA. Am Wagenrade das Thierkreiszeichen: der Krebs (ohne Schriftrolle und Name). Unten eine Flusslandschaft mit steinerner Brücke. Im Vordergrund Fischer und zwei Badende; auf dem Ufer rechts, vor einer unterschlächtigen Wassermühle, ein Müllerknecht. Im Mittelgrunde, auf der Brücke, eine Säule mit einer Sonnenuhr; ein Reiter mit zwei Säcken Korn, ein unter seiner Last zu Boden gestürztes Maulthier, welches zwei Leute wieder aufrichten. Im Hintergrunde, der so hoch hinaufreicht, dass er fast die Wolken berührt, mehrere Leute mit Vogelfang beschäftigt; ebenda, auf dem linken Flussufer eine Gesellschaft von acht Männern um einen runden Tisch, einem Taschenspieler zuschauend, zu dessen Füssen ein Affe hockt. Unten: LA LVNA E PIANETA etc. — Wils. 50. — Pass. 67. — Plattenzustände wie bei No. 114.

120 bis) Kopie. Unter dem Zodiakalzeichen steht der Name: CANCER. Um den Taschenspielertisch stehen nur sechs Zuschauer. Auf der Brücke ist kein Sonnenweiser. In der Unterschrift sind bei der ersten Zeile die Worte NE PRIMO in NEL PRIMO und HEVMIDA in E HVMIDA, bei der zweiten TRALMONDO in TRA EL MONDO verbessert.

121—123) Drei Kupfer zum »Monte Sancto di Dio« von Antonio Bettini, dem ersten florentinischen Druckwerk, das mit Kupfern verziert wurde und wegen dieses Zusammenhanges mit der frühesten Geschichte der italienischen Kupferstecherkunst besonderes Interesse hat; es erschien in der zu Florenz bestehenden Druckerei des Nicolo Lorenzo dellamagna d. h. des Nikolaus Lorenz aus Deutschland (ein Umstand, der meines Wissens bisher noch nirgends hervorgehoben wurde). Unter dem letzten Bl. steht:

Finito el mõte sc̃o di dio ꝑ me Nicolo di
lorẽzo dellamagna
FLORENTIE. X. DIE MENSIS SEPTEMBRIS
ANNO DOMINI. M. CCCCLXXII.

Das Buch ist in kl. Fol., nicht in 4., wie gewöhnlich angegeben wird, denn die Drahtstriche des Papiers sind in senkrechter, nicht in wagerechter Richtung. Bartsch (XIII, 187—190. No. 57—59) schreibt alle drei Kupfer dieses aus-

serst seltenen Buches dem Baldini zu; Ottley (pp. 375 und 414) hält sie ebenfalls für Arbeiten Baldini's, welchem Botticelli die Zeichnungen dazu geliefert und beim Stechen theilweise geholfen habe. Passavant (V. 31) bestimmt den Antheil des letzteren Meisters mit seiner gewöhnlichen Vermessenheit. Alle Abdrücke, die ich gesehen habe, waren auf schlecht gesäuberten Platten abgezogen und mit blässerer Schwärze, als der Text, gedruckt.

121) Der heilige Gottesberg mit der Himmelsleiter. An den hohen und steilen Berg ist die bis zur Spitze hinaufreichende Leiter angelehnt und angekettet. Unten zwischen den Leiterenden steht: HVMIL^ITA (das zweite I hatte der Stecher vergessen; es ist später hinzugesetzt); auf den Leitersprossen liest man in aufsteigender Folge: PRVDENTIA . TEMPERANTIA . FORTEȤȤA . IVSTITIA . TIMORE . PIETA . SCIENTIA . FORTEȤȤA (zum zweiten Mal). CONSIGLIO. INTELECTO . SAPIENTIA. Zwischen den obersten fünf Leitersprossen, in einzelnen Silbenabsätzen, das Wort: . PE — RSE — VER — AN — ȤA. (Diese letzte Silbe wird von übermäßig gelehrten Schriftstellern für ein Monogramm ȤA gehalten und auf Zoan Andrea gedeutet.) Auf den Leiterarmen, links: ORATIONE; rechts: SACRAMENTO. Zur Rechten der Leiter, auf der halben Höhe des Berges: ein Kruzifix, daneben die Worte: FEDE . CARITA. Ein Barfüssermönch steigt die Leiter hinan; aus seinem Munde kommt eine nach dem Kruzifix gerichtete Schriftrolle mit den Worten: TIRAMI . DOPPO . TE. Unten am Berge, rechts, liest man: COGNOSCIMENTO . DILATATO. Ein junger Laie, reich und stutzerhaft nach damaliger Mode gekleidet, steht auf der linken Seite; er erhebt, wie geblendet von dem überirdischen Licht, die Linke über den Kopf. Eine nach der Höhe des Berges sich hinaufschlängelnde Schriftrolle enthält die Worte seiner Rede:

LEVAVI . OCVLOS . MEOS . IMOTES .
VNDE . VENIAT . AVSILIVM . MICHI .
AVSILIVM . MEVM . A . DOMINO .

Zwischen ihm und der Leiter steht: SPERANȤA. Unten am Berge schlagen Flammen aus der Hölle heraus; dazwischen erscheint der Teufel, welcher den Laien an einer um sein linkes Bein gebundenen Schleife hält; auf der Schleife steht: CECITA. Die verschiedenen Absätze des Berges sind mit Pflanzen und Kräutern bewachsen. Drei Kreislinien auf dem Gipfel bezeichnen das Firmament. Darüber steht Gott Vater, eingehüllt in eine Flammenglorie und auf jeder Seite von acht Cherubim umgeben. Zwischen den Wolken ungeflügelte Cherubimköpfe symmetrisch in sechs Reihen geordnet. — B. 57.

Ottley (Inquiry, p. 375) gibt ein Facsimile von dem oberen Theile des Blattes, p. 377 ein Facsimile von dem gen Himmel blickenden jungen Laien. Dieser Letztere und der Kleriker, welcher die Leiter hinaufsteigt, sind in der Bibliotheca Spenceriana, IV. p. 30 abgebildet. Das Original befindet sich im Monte Sancto di Dio auf der Rückseite des dritten Blatts des Inhaltsverzeichnisses, dem ersten Kapitel des Buches gegenüber.

122) Christus mit der Linken die Seitenwunde entblössend, die Rechte mit dem Wundenmale erhebend, steht in einer Mandorla mit flammenden Zinken, die von sechs Engeln getragen wird; rund herum zehn Cherubim. — B. 58.

Eine gute Kopie dieses zweiten Kupferstichs ist in der Bibliotheca Spenceriana, Bd. IV. Das Original befindet sich im Monte Sancto di Dio hinten auf dem letzten Blatt des Bogenzeichens n VIII, gegenüber dem ersten Kapitel des zweiten Buches.

123) Die Hölle, nach der Schilderung Dante's die tiefste Abtheilung des untersten Höllenkreises im Mittelpunkt der Erde, die nach Judas benannte Judecca, der Strafort für die Verräther. Lucifer, das Oberhaupt der abgefallenen Engel, zugleich als Bestrafter und als Werkzeug der Strafe, als Höllengott gedacht, ist bis an den halben Leib in einen gemauerten Kessel oder Pfuhl eingesenkt; sein gehörnter Kopf hat drei Gesichter, an den Schultern sind kolossale Fledermausflügel. In jedem Rachen hält er einen der Hauptverräther, den er mit den Zähnen zerfleischt: Judas Ischarioth, Brutus und Cassius; die beiden letztern sind von Dante in den untersten Höllenkreis verbannt, weil er die allgemeine Verbreitung des Christenthums für den göttlichen Zweck des römischen Weltreichs und das Attentat auf den genialsten Herrscher dieses Reichs als ein Majestätsverbrechen an der Menschheit betrachtet. Zwei andere Sünder, den verrätherischen Trojanerfürsten Antenor und Ptolemäus, der seinen Gastfreund Pompejus verrieth, zerquetscht Lucifer mit den Händen. Ueber seinem Haupte ist der Eingang der Hölle, in Gestalt eines ungeheuern Drachenmauls. Zu beiden Seiten sind sechs Höllenschlünde, in denen Sünder verschiedener Art von ganz behaarten, thierköpfigen Dämonen gemartert werden.

Ein ziemlich getreues Facsimile dieses Kupferstichs giebt Debure in seinem Catalogue de la Bibliothèque du duc de Lavallière, I. 255. Das Original füllt die Hälfte der rechten Seite des Blattes mit dem Bogenzeichen p VII, am Ende des zweiten Buchs, und hat Bezug auf die dritte und letzte Abtheilung des Monte Sancto di Dio, die von der Bestrafung der Verdammten handelt.

124—142) Neunzehn Kupfer zu: LA COMEDIA DI DANTE . . . . . : IMPRESSO IN FIRENZE PER NICHOLO DI LORENZO DELLAMAGNA A DI. XXX DAGOSTO. M. CCCC. LXXXI. gr. Fol.

Bei dieser in derselben Druckerei wie das vorhergehende Kupferwerk erschienenen Ausgabe der Divina Commedia hatte man offenbar die Absicht, vor jedem Gesange ein Kupfer anzubringen; die zu diesem Zweck vor den einzelnen Gesängen ausgesparten Stellen sind aber niemals alle ausgefüllt worden. Die reichsten Exemplare enthalten neunzehn Vignetten, von denen nur die beiden ersten mit dem Text auf den Blattseiten gedruckt sind, während die siebzehn andern, vermutlich weil der Buchdrucker eher fertig war als der Kupferstecher, besonders abgezogen und an den für sie bestimmten Stellen eingeklebt wurden. Solche Exemplare mit den 19 Vignetten sind sehr selten und kostbar. Das

Pariser Kupferstichkabinet besitzt Vignetten in kräftigen schwarzen Abdrücken, wahrscheinlich Unica und im Vergleich mit den schwachen bräunlichen Drucken der gewöhnlichen Exemplare von großer Vorzüglichkeit. Die späteren Abdrücke kommen von stümperhaft überarbeiteten und ganz zerkratzten Platten.

Die gewöhnliche Annahme, dass B. diese Kupfer nach Botticelli's Zeichnungen gestochen habe, hat insofern Wahrscheinlichkeit, als sie in der Art der Behandlung entschieden übereinstimmen mit den andern, dem Baldini herkömmlich zugeschriebenen Bll., namentlich mit den Propheten und Sibyllen. Ottley, wie oben bemerkt, nimmt an, dass Botticelli eine gewisse Anzahl Vignetten selbst gestochen habe; bei der Ausführung etlicher anderer habe er sich von Baldini helfen und noch andere von diesem allein stechen lassen; doch gesteht er, es sei äusserst schwer, den Antheil, der auf jeden Grabstichel komme, genau festzustellen. Passavant dagegen sagt: »Die Nummern 41, 42, 43 (nach Bartsch) rühren sicherlich von Botticelli her: sie zeigen viel Verständniss in den Umrissen und sind sehr charakteristisch im Ausdruck der Köpfe, was bei den schwach gezeichneten und steif behandelten No. 47 und 48 nicht der Fall ist, und woraus man schliessen darf, dass die Kupfer theils von ihm selbst gestochen, theils unter seiner Aufsicht von Baldini ausgeführt sind«. Die Stiche sind gleichmäßig gut oder leidlich und zeigen jedenfalls keinen Unterschied, der die Bestimmtheit dieses Ausspruches rechtfertigen könnte. Auf jedem der Bll. sind, nach der naiven Sitte der alten Maler, verschiedene Momente desselben Gesanges neben einander dargestellt. Virgil, immer alt und bärtig, trägt einen langen Rock mit Pelzaufschlägen, darüber einen Mantel mit Pelzkragen, als Kopfbedeckung eine hohe, runde Pelzmütze, ein Kostüm, in dem vielleicht eine Reminiszenz an den Zauberer des Mittelalters zu erkennen ist. Dante, stets jugendlich und unbärtig, trägt einen langen Rock mit Mantelkragen und eine Mütze mit umgebogenem Oberrande und Kinnbinde. — B. XIII. 175. No. 37—56. — Ottley, p. 414—424.

124) Erster Gesang. Dante in drei verschiedenen Situationen: links im Walde verirrt, dann am Ende des Waldes ausruhend, rechts die Flucht vor dem Panther, dem Löwen und der Wölfin und die Begegnung mit dem Schatten Virgil's. — B. 37.

125) Zweiter Gesang. Links, im Schatten zweier Bäume, Virgil und Dante im Gespräch, im Mittelgrunde erscheint ihnen Beatrice, von einer Glorie umgeben; rechts, auf dem Berge, der Eingang zur Hölle, mit der Ueberschrift: PER ME. — B. 38.

Diese Vignette und die vorhergehende sind, wie bemerkt, in den Text eingedruckt und haben keine Nummern. Kopien derselben findet man bei Heineken, Idée générale, p. 142, Pl. 1. a, und 1. b; und bei Jansen, Essai sur l'origine de la gravure, II, Pl. 9 und 9bis. Die zweite ist auch kopirt in Strutt, Biographical Dictionary of Engravers, II, Pl. 3.

126) Dritter Gesang. Links, am Acheron, zeigt Virgil dem Dante den Eingang zur Hölle, über welchem die Anfangsworte der berühmten Verse des dritten Gesanges stehn:

PER ME [si va nella citta dolente]
PER ME SI VA [nell eterno dolore]
PER ME SI VA TRA [la perduta gente].

In der Mitte Virgil und Dante im Bereich der Seelen, die ohne Verbrechen und ohne Tugend gelebt; rechts dieselben, wieder am Ufer des Acheron, und Dante zum vierten Mal, wie er, von einem Blitzstrahl betäubt und von Schlaf befallen, zu Boden gesunken ist. Auf dem Flusse Charon, in der Gestalt eines Ungeheuers, in seinem Nachen. — B. 39.

I. Unten in der Ecke links eine verkehrte geschriebene 3.

II. Zu und dicht bei der arabischen 3 ist die römische III hinzugekommen.

Bartsch, unter No. 56, beschreibt eine Vignette, die eine veränderte Komposition desselben Gegenstandes enthält und sich in dem Exemplar der Wiener Hofbibliothek bei den andern 19 Vignetten befindet. Nach Ottley's Angabe ist diese mit einfachen schrägen Strichen schattirte Variante von ganz anderer Hand gestochen und gezeichnet. Sie hat keine Nummer und ist im Umriss kopirt im 4ten Theil der Bibliotheca Spenceriana. p. 114.

127) Vierter Gesang. Oben links, Dante aus seiner Betäubung erwachend; weiter zur Linken der Eintritt in die von sieben Mauern und ebenso vielen Thürmen umschlossene Vorhölle, den Aufenthalt der ungetauft verstorbenen Kinder und der tugendhaften Heiden. In der Mitte Virgil und Dante im Gespräch mit Hector, Aeneas und Cäsar; im Hintergrund Homer, Horaz, Ovid und Lukan. — B. 40.

I. Vor der Nummer.

II. Oben rechts · 4; unten links: IIII.

128) Fünfter Gesang. Aus dem ersten Höllenkreis steigen Dante und Virgil zum zweiten hinab, wo Minos, in Gestalt eines Teufels, zu Gericht sitzt. Unter den fleischlichen Sünderinnen büssen hier Semiramis, Helena, Dido, Kleopatra, die in einen Abgrund hinabgewirbelt werden. Im Vordergrunde rechts Dante mit seinem Führer und die vorüberschwebenden Schatten der Francesca da Polenta und ihres Schwagers Paolo da Malatesta. — B. 41.

I. Vor der Nummer.

II. Unten links: V.

129) Sechster Gesang. Dante und Virgil im dritten Höllenringe. Cerberus, ein geflügeltes Ungeheuer mit einem bärtigen Mannskopf und zwei Hundsköpfen, unter den wegen Schlemmerei Verdammten, die er mit den Klauen zerfleischt. Sein Geheul beschwichtigt Virgil, indem er dem Ungeheuer eine Hand voll Schlamm in den Rachen wirft. Rechts Dante und sein Begleiter im Gespräch mit dem Florentinischen Schmarotzer Ciacco. — B. 42.

I. Vor der Nummer.

II. Unten links: VI, verkehrt geschrieben, so dass diese Zahl einer IV gleicht.

130) Siebenter Gesang. Der vierte Höllenkreis, die Strafstätte der Geizigen und Verschwender, und die Behausung Pluto's, der aus dem heidnischen Gott des Reichthums ein Geldteufel geworden ist. Vor den zornigen Worten Virgil's fällt er bestürzt zurück. Die in diesem Kreise

büssenden Sünder kriechen auf Händen und Knieen, Felsblöcke wälzend. Unten erscheinen die Dichter noch ein zweites und drittes Mal; zuletzt, wo man nur ihre Köpfe sieht, auf dem Wege nach dem fünften Höllenkreise. — B. 43.

I. Vor der Nummer.

II. Unten links: VII (verkehrt geschrieben: IIV).

131) Achter Gesang. Dante und Virgil im fünften Höllenkreise, links auf dem Wege zum Styx, in dessen kochendem Wasser die Zornmüthigen büssen. Rechts besteigen sie den Nachen des Phlegias, um nach der brennenden Höllenstadt überzusetzen. In der Mitte erscheinen sie auf der Ueberfahrt, wo Filippo Argenti sich aus dem Wasser erhebt und seinen Feind Dante zu erfassen sucht. — B. 44.

I. Vor der Nummer.

II. Unten in der Mitte: VIII (verkehrt geschrieben: IIIV).

132) Neunter Gesang. Virgil und Dante im sechsten Kreise vor dem Thor der Höllenstadt. Beim Rufen der Furien, die auf dem Thurme hausen, erscheint Medusa mit Schild und Drachen; Virgil verdeckt mit den Händen die Augen Dante's, ihn gegen die versteinernde Kraft des Gorgonenhauptes schützend. Hinter den Dichtern geht ein himmlischer Geist über den Styx wie über trockenes Land, und ein Engel öffnet mit seinem Zauberstabe die linke Thurmthür. — B. 45.

I. Vor der Nummer.

II. Unten in der Mitte: VIIII (verkehrt geschrieben: IIIIV).

133) Zehnter Gesang. Virgil und Dante in der Höllenstadt, an dem Platz, wo die Ketzer in halb geöffnete brennende Gräber eingesperrt sind. Unten rechts ein Grab, auf dessen Deckel die vierzeilige Inschrift steht:

PAPAN
ASTAS
IO . GV
ARDO

»Ich verwahre den Papst Anastasius« (Anastasius II.). Im Mittelgrunde spricht Dante mit dem sich bis zum Knie aus den Grabesflammen erhebenden Cavalcante Cavalcanti. — B. 46.

I. Vor der Nummer.

II. Unten links: X.

134) Eilfter Gesang. Oben links, am Saum eines hohen Walles, sitzen Virgil und Dante unter brennenden Gräbern, aus deren Flammen die Köpfe ihrer Bewohner hervorsehen. Zur Rechten Dante's noch einmal das Grab des Papstes Anastasius II., mit der fünfzeiligen Inschrift:

ANAS
TASIO
PAPA
GVAR
DO

Hier sind die S beide Mal rechts geschrieben, nicht links, wie auf dem vorhergehenden Blatt, von welchem dieser Stich eigentlich nur eine Variante ist. — B. 47.

I. Vor der Nummer.

II. Unten links: XI (verkehrt geschrieben: IX).

135) Zwölfter Gesang. Dante und Virgil in der ersten Abtheilung des siebenten Höllenkreises. Oben links Minotaurus, gegen die Mitte und rechts an den Ufern des brennenden Phlegethon die Kentauren. Im Vordergrunde reitet Dante auf dem Kentauren Nessus, dem Chiron geheissen hat, ihn mit seinem Begleiter zur Furth des Phlegethon zu bringen. — B. 48. — Facsimile bei Ottley, p. 420.

I. Vor der Nummer.

II. Unten links: XII (verkehrt geschrieben: IIX).

136) Dreizehnter Gesang. Virgil und Dante in der zweiten Abtheilung des siebenten Höllenkreises. Oben links betreten sie den Wald der Harpyien, den Strafort derer, die gegen sich selbst Gewaltthat geübt haben, und deren Seelen in die Stämme der Bäume und Sträucher eingeschlossen sind. Im Mittelgrunde Dante vor dem Dornenstrauch, in welchem die Seele des Pietro delle Vigne büsst; im Vordergrunde vor dem Busche, aus welchem der Kopf des Giacomo di San Andrea von Padua hervorsieht; in der Nähe kauert Cano von Siena. — B. 49.

I. Vor der Nummer.

II. Unten, etwas gegen links: XIII (verkehrt geschrieben: IIIX).

137) Vierzehnter Gesang. Der dritte Bezirk des siebenten Höllenkreises, die Strafstätte der Gotteslästerer, Sodomiten und Wucherer, eine Sandebene, auf welche fortwährend Feuerflocken herunterfallen: Virgil und Dante, auf einem steinernen Uferdamm des Phlegethon stehend, scheinen mit dem Lästerer Kapaneus zu sprechen. Zur Rechten erscheinen sie ein zweites Mal. Im Hintergrunde der Wald, der auf dem vorhergehenden Bl. dargestellt ist. — B. 50.

I. Vor der Nummer.

II. Unten links: XIIII (verkehrt geschrieben: IIIIX).

138) Fünfzehnter Gesang. Virgil und Dante auf einem der steinernen Dämme, zwischen denen der Phlegethon durch den dritten Bezirk des siebenten Höllenkreises fliesst. Rechts wieder ein Feld mit Sündern; Dante trifft hier seinen Lehrer, den Philosophen Brunetto Latini, der ihn beim Saum seines Rockes packt, während Dante ihn bei den Haaren erfasst, um mit dem zu beständigem Umherlaufen Verdammten eine Weile sprechen zu können. — B. 51.

I. Vor der Nummer.

II. Unten in der Mitte: XV (verkehrt geschrieben: VX).

139) Sechszehnter Gesang. In der Mitte des Blattes bildet der Phlegethon einen Wasserfall, aus dem siebenten Höllenkreise in den achten hinabstürzend; auf dem Damm am Ufer stehen Virgil und Dante, der letztere in Unterredung mit Guidoguerra, Tegghiajo Aldobrandi und Jacopo Rusticucci. In der Ecke rechts wirft Virgil Dante's

Gürtel (den Strick des Minoritenordens) in den Fluss und lockt damit das Ungeheuer des Trugs Geryon aus der Tiefe des achten Höllenkreises herauf; nur der Kopf des Ungehouers erscheint, ein schönes Menschenantlitz mit sauber geglättetem und gekräuseltem Haar. — B. 52.

I. Vor der Nummer.

II. Unten links: XVI (verkehrt geschrieben: IVX).

140) Siebenzehnter Gesang. Das Blatt stellt noch den unteren Bezirk des siebenten Höllenkreises dar. Rechts steht Dante auf dem Damm des Phlegethon und spricht mit den Seelen dreier Verdammten. Dio Tasche an ihrom Halse deutet auf ihre Geldgier und die Wappenschilde vor ihrer Brust bezeichnen die Familien, denen sie angehörten. (Kenntlich sind der Löwe, das Wappenthier der Gianfigliazzi, und dio Gans, das Wappenthier der Obriacchi.) Das Ungeheuer Geryon, halb Mensch, halb Dracho, mit einer Krone auf dem bärtigon Kopf, trägt auf seinem Rücken don Virgil, der Dante bedeutet, vorn aufzusteigen. Unten rechts sieht man noch oinmal den Kopf des Geryon, und die oberen Theile der Figuren Dante's und Virgil's, die, auf dem Unthier roitend, von ihm nach dem achten Höllenkreise hingebracht werden. — B. 53.

I. Vor der Nummer.

II. Unten links: XVII (verkehrt geschrieben: IIVX).

Kopirt bei Strutt, I. Pl. 7.

141) Achtzehnter Gesang. Virgil und Dante auf dem Felsendamm, an der oberen Grenze des achten Höllenkreises, wo in den zehn sogenannten Uebelschlünden (Malebolge) die verschiedenen Arten des Betrugs bestraft werden. In dieser ersten Abtheilung büssen die Kuppler und Verführer, die, von Teufeln gepeitscht, in zwei Reihen neben einander nach entgegengesetzter Richtung laufen. Dante, mit seinem Begleiter auf einer Felsenbrücke stehend, erkennt unter den Kupplern den Venedico Caccianimico aus Bologna und wird von Virgil auf Jason aufmerksam gemacht, den Räuber der Königstöchter Hypsipyle und Medea. — Im Vordergrunde links erscheinen Virgil und Dante ein drittes Mal auf einem Brückenbogen, von wo sie die zweite Abtheilung des achten Höllenkreises übersehen, in welcher die feilen Dirnen, zugleich mit den Schmeichlern in eine Grube voll Menschenkoth versenkt, gegen sich selbst wüthen. — B. 54.

I. Vor der Nummer.

II. Unten fast in der Mitte, etwas nach links: XVIII (verkehrt geschrieben: IIIVX).

142) Neunzehnter Gesang. Der dritte Uebelschlund des achten Höllenkreises, in welchem die Käufer und Verkäufer geistlicher Aemter und Würden (Simonisten) bestraft werden. Sie sind, mit den Köpfen nach unten, in enge Löcher versenkt, aus welchen nur die Beine hervorragen; die Fusssohlen stehen in Flammen. Dante und sein Führer erscheinen hier vier Mal; links mitten zwischen den Straflöchern, sodann auf einem Brückenbogen zur Rechten, und die zwei letzten Male rechts unten, wo Virgil den Dante von der Brücke nach dem vierten Uebelschlunde herab- und dann wieder hinaufträgt. In dieser vierten Kluft büsst Papst Nikolaus III. — B. 55.

I. Vor der Nummer.

II. Unten links: XVIIII (verkehrt geschrieben IIIIVX).

143) Die Judecca, die letzte Abtheilung des untersten Höllenkreises. Dieses Bl. hat große Aehnlichkeit mit dem dritten Kupfer im Monte Sancto di Dio (s. I. No. 123). Lucifer in der Mitte ist wie dort, aber ohne die grossen Fledermausflügel, dargestellt. In den drei Rachen hat er Judas, Brutus und Cassius, in den Händen Ptolemäus und Antenor; aus einem Fratzengesicht am Unterleib ragt Simon Magus, der von einem Teufel gepackt wird, mit Kopf und Armen heraus. Zur Rechten und Linken Lucifers verschiedene Abtheilungen der Hölle, mit Sündern angefüllt, deren Namen oder Laster auf Schriftrollen angegeben sind (FALSATORE, INVIDIA, ACCIDIA, GHOLA, IRA, LVSVRIA, AVARITCIA). Dicht vor dem Eingang der Hölle, einem weit aufgerissenen Rachen, ein von Schlangen umzingelter Mann mit einem Turban auf dem Kopf (MAOMETTO), unter den Wollüstlingen ein am Bratspiess steckender König, unter den Geizigen eine Frau, deren Name auf der beigefügten Schriftrolle vielleicht GELSABEL zu lesen ist. (Der fünfte Buchstabe hat das Aussehen eines T, ist aber vermutlich ein unfertiges oder halb ausgelöschtes A). Nach der Art der Ausführung scheint dies Blatt älter oder wenigstens ebenso alt zu sein, als die Propheten und Sibyllen. Die Buchstaben A und G haben auf den Inschriften, der erstere jedoch nicht durchgehends, noch gothische Form (A, G), was bei den Propheten und Sibyllen nicht der Fall ist. Die S sind durchgängig rechtseitig geschrieben, und der Anfangsbuchstabe des Wortes Brutus ist eine Majuskel. — Fol. — B. XIII. 90. No. 8. — Pass. V. 8; V. 44. No. 103.

144) Die Hölle, nach dem bekannten Freskobilde im Campo Santo zu Pisa, das nach einem Entwurfe des Andrea Orcagna von seinem Bruder Bernardo ausgeführt sein soll; die untere Hälfte des Gemäldes wurde im 16. Jahrh. übermalt und verändert, in dem Stich ist die ganze ursprüngliche Komposition erhalten, mit welcher die Darstellungen der No. 123 und 143 im Allgemeinen übereinstimmen. In der Mitte der Hölle, die als ein großer Felsenkessel mit verschiedenen Abtheilungen über einander dargestellt ist, sitzt Lucifer, ein eisengepanzerter Riese. Sein gehörnter Kopf hat drei Fratzengesichter, mit deren gähnenden Rachen er Judas Ischarioth, Brutus und Cassius verschlingt; Ptolemäus und Antenor erwürgt er mit den auf die Kniee gestützten Händen, am Unterleibe hat er ein viertes Fratzengesicht, dessen aufgesperrtes Maul den Simon Magus ausspeit, der von einem Satansdiener an beiden Armen gepackt wird

Eine Schriftrolle gibt den Namen desselben an, in verkehrter Schrift: NOMIS SVGAM. Die Füße Lucifers endigen in Greifenklauen und halten in ihren Klauen gekrönte Häupter, von denen die zur Linken auf den Diademen folgende Namen tragen: NABVC DENASOR (Nebukadnezar), IVLIANO APOSTOTA (Julian der Abtrünnige), ATILAFĀ GELV̄ DEI (Attila die Gottesgeissel, Flagellum Dei)

R. PS IARV3 d. h. Rex Persiarum.

Mit Letzterem ist nicht Xerxes gemeint, wie Zanetti vermutet, sondern König Schapor, der Anstifter des Blutbades der zehntausend Heiligen in Nikomedien. Die Könige zur Rechten haben keine Inschriften auf ihren Kronen. In der obersten Abtheilung des Höllenraumes ist rechts der Eingang der Hölle, in Gestalt eines weit aufgerissenen Rachens, in welchen Verdammte hineingeschoben werden. Den übrigen Raum dieser Abtheilung füllen Sünder verschiedener Art: Mahomet, rücklings am Boden liegend und kenntlich an seinem Turban, ein Fälscher, an den Beinen aufgehangen, Zauberer und Wahrsager, welchen die Augen mit Schlangen zugebunden sind, Arianer, welche ihre Köpfe in der Hand tragen, und Simonisten, welchen die Gedärme aus dem Leibe gerissen werden. In der zweiten Abtheilung links die Trägen, mit Dreizacken gestachelt, rechts die Neidischen, bis an den halben Leib in eine Pechgrube versenkt. In der dritten Abtheilung links die Jähzornigen, paarweise mit Schlangen zusammengebunden, rechts die Schwelger, um einen Tisch mit Speisen und Getränken, die sie nicht anrühren dürfen. In der untersten Abtheilnng links die Geizigen, denen die Zunge aus dem Halse gerissen oder geschmolzenes Silber in den Mund gegossen wird, rechts die Wollüstlinge, unter ihnen, wie auf dem vorhergehenden Bl., der am Bratspieß steckende König; neben einem Weibe, das von einem Teufel bei den Haaren gepackt wird, befindet sich eine Schriftrolle mit den Buchstaben IA (nicht IAB, wie Zanetti angibt), deren Bedeutung ich nicht zu errathen versuche. Oben auf dem Bl. links steht geschrieben: QVESTO . BLINFERNO . DEL . CHĀPOSANTO . DIPISA. In den beiden oberen Ecken bemerkt man deutliche Spuren von Nägellöchern. qu. Fol. — Ottley I, p. 373. — Pass. V. 43, No. 102.

Die Originalplatte existirt noch in Pisa, und ein neuer Abdruck derselben findet sich im ersten Theil des Werkes: Pisa illustrata, von Morrona. 1787. 8.

145) „Dante zwischen der Hölle, dem Fegefeuer und dem Paradiese; er hält in der linken Hand den offenen und strahlenden Band der göttlichen Komödie und zeigt mit der Rechten auf die von Verdammten und Dämonen bevölkerte, durch einen festen Thurm verschlossene Hölle. Hinter seinem Rücken erhebt sich das Fegefeuer in Gestalt eines in sieben Terrassen aufsteigenden, durch die Fluten des Styx bespülten Berges. Der Engel des Gerichts sitzt am Fuße desselben vor einer vermauerten Pforte und berührt mit dem Schwerte die Stirne eines Menschen. Eine Menge Büßender beschäftigt sich mit allerlei Werken der Sühnung. Das Paradies ist im Vordergrunde rechts als die befestigte Stadt Gottes mit hohem, weitgeöffnetem Thore dargestellt; man erkennt mehrere Gebäude von Florenz: die Kuppel von S. Maria del Fiore, den Campanile von Giotto u. a. Die Komposition ist in der Höhe durch einen Regenbogen mit der Sonne, dem Neumonde und zwei Sternen halbkreisförmig abgeschlossen. Der Unterrand enthält eine Erklärung in zwei Zeilen (italienisch). qu. Fol.“ Pass. V. 43. No. 101. — F. von Bartsch, Kupferstichsammlung in Wien, p. 19. — N. G.

146) Das Jagdabenteuer. — Le Blanc erklärt dieses Bl. für eine »Allegorie auf die Eroberung der neuen Welt.« Passavant bemerkt dagegen mit Recht, dass ihm diese Erklärung unbegründet erscheine, benennt die Darstellung aber nicht weniger unrichtig eine »Allegorie auf den Kampf der Gesittung mit der Verwilderung.« Vielleicht handelt es sich hier um eine Szene aus einem Ritterroman, jedenfalls um ein Abenteuer auf einer Jagd im Walde. Im Mittelgrunde links zwei reich gekleidete Damen und ein Herr auf prächtig geschmückten Pferden, die von der im Hintergrunde auf einer Anhöhe liegenden Burg herabkommen und, wie Knappen, Jägerbursche, Falken und Hunde anzeigen, zur Jagd reiten. Ihr Weg führt durch einen Wald, wo sie auf eine Schaar von wilden, affenartig behaarten Waldleuten gestossen sind, welche die Flucht ergriffen u. bereits einen Knaben verloren haben, den die in der Mitte reitende Edeldame am Arm hält. An dem Zaume des Pferdes dieser Dame steht geschrieben: SANSVBRIEN. Die andere Dame hat einen Falken auf der Faust. Beide tragen Hauben mit hornförmig umgebogenen Enden, von welchen Schleiertücher herabhängen. Im Vordergrunde, links, zwischen zwei Gebüschen, steht ein Knappe mit dem Hut in der Hand; ein voraufgehender Jägerbursche führt einen Hund an der Leine, in der Mitte erhebt ein zweiter Knappe ein großes Schwert gegen den einen mit der Keule bewaffneten Wilden, der mit seinem Weibe zu entfliehen sucht; ein anderer, vom Rücken gesehen, läuft Beiden voranf. Alle Figuren sind nach rechts gewendet. Im Hintergrunde wird ein Wildschwein von Hunden gestellt und anderes Wild gejagt. Sehr merkwürdiges Bl., auf ähnliche Weise wie das Richthaus des Pilatus und Theseus und Ariadne behandelt. — qu. Fol. Das beschnittene Pariser Exemplar, das einzige, das ich gesehen habe, ist 179 Mill. hoch und 262 Millim. breit. — Le Blanc I. No. 61. — Pass. V. 45. No. 111.

147) Fortuna, eine nackte weibliche Gestalt, die ein von Winden hin und her getriebenes Schiff lenkt. Eine reich gekleidete Dame sitzt am Hintertheil des Schiffes. In der Luft eine Inschrift, die beginnt: IMILASO etc. Fol. — Von Ottley im Katalog Mark Sykes (1824, III. No. 1062) beschrieben als ein in der sogenannten Baldini'schen Manier gestochenes Bl. — N. G.

148) Eine junge Frau, stehend, bekränzt einen vor ihr knieenden jungen Mann, welcher die Hände auf der Brust kreuzt. Oben eine Sonnenscheibe. Rund. Durchmesser 67 Mill. — »Schönes Bl., im Stil Baldini's.« Pass. V. p. 45. No. 110. — N. G.

149) Brustbild eines jungen Mannes, nach rechts profilirt. Er trägt auf dem Kopfe einen Hut, an dessen Krempe AMOR geschrieben steht. Rund.

Durchmesser 50 Mill. — B. XIII, p. 102, No. 1. — Pass. V. p. 46. No. 112: »Dieses Bl. ist ganz in Baldini's Manier behandelt. Duchesne hält es für ein Niell, und beschreibt es als solches in seinem Essai unter No. 346.« — N. G.

150—173) Verzierungen für Goldschmiede. Folge von 24 Bll. qu. 8, 4, qu. 4 und qu. kl. Fol.

Diese Bll. galten ehemals für Niellen von Finiguerra; man glaubte, dass die Platten als Boden von Untersetzschalen oder auch als Deckel für Gefässe dienten. Offenbar aber waren die fein und seicht angelegten, fast nur eingeritzten Schraffirungen nicht dazu bestimmt, mit Niellomasse ausgefüllt zu werden, und aus dem Umstande, dass die Inschriften auf den Abdrücken rechtseitig erscheinen, ist mit völliger Gewissheit zu schliessen, dass die Platten für den Abdruck gestochen sind. Jedenfalls hatten sie den Zweck, als Muster für Goldschmiede und andere Kunsthandwerke zu dienen. Dass diese Bll. mit dem Reiber oder Zylinder gedruckt seien, ist eine irrthümliche Annahme, die seit Heineken vielfach wiederholt worden ist. Die Abdrücke sind von der Presse gezogen und sauberer als bei den Kupfern zum Monte Sancto di Dio und Inferno des Dante.

Die Meinungen über den Stecher dieser Bll. lauten sehr verschieden. Heineken und Huber betrachteten sie als Werke des Finiguerra; Bartsch hielt sie für Arbeiten des unbekannten italienischen Meisters, welchem die 50 Bll. der sog. Tarokkarten angehören. Ottley schreibt sie dem Baldini und Botticelli zu. R. Weigel, im Auktionskatalog der Otto'schen Sammlung, versichert, freilich ohne jeglichen Beweis, dass der Stich der Platten sowol als die Erfindung von Botticelli herrühre. Dass Letzterer die Zeichnungen zu den Bll. geliefert, pflegt man jetzt allgemein anzunehmen. Wenn das in dem Rund auf No. 151 mit der Feder eingezeichnete Medicische Wappen aus derselben Zeit stammen sollte, wie die Stiche selbst, so könnten diese nicht viel über das Jahr 1465 hinaufgehen, weil auf der obersten der sechs Kugeln, welche die Medici im Wappen führen, bereits die drei Lilien angedeutet sind, die 1465 in Folge der von Ludwig XI. von Frankreich an Piero di Cosimo Medici ertheilten Bewilligung darauf gesetzt wurden. Botticelli, der 1446 geboren war, würde sonach, als er die Zeichnungen machte, noch nicht zwanzig Jahre alt gewesen sein. — In gewissem Maaße stimmen diese Goldschmiedverzierungen mit den sog. Tarokkarten überein; aber letztere sind, wenn auch ungleichmäßiger in der Komposition, im Stich viel schärfer und feiner. Die Ornamente zeigen eine weniger ausgebildete Kunstfertigkeit; sie sind in kleinlicherem Stil gezeichnet und in stumpferer, unsichererer Manier gestochen. In beiden Beziehungen verrathen sie mehr die Anfänge der italienischen Kupferstecherkunst und mehr Gleichzeitigkeit mit den Propheten und Sibyllen. Die Buchstabenform der Inschriften deutet auf dieselbe Zeit.

Diese berühmten Bll. stammen aus der Sammlung des gelehrten und mit Winkelmann befreundeten Baron von Stosch, der sie in Florenz erwarb. Nach dessen Tode kamen sie durch Erbschaft an W. Muzel, genannt Stosch Walton, der in Berlin lebte, wo sie der Leipziger Kaufmann E. P. Otto aus dessen Auktion (1783) an sich brachte. Bei dem Tode dieses Kunstfreundes (1799) gelangten sie in den Besitz des Generalkonsuls Claus zu Leipzig, und wurden daselbst 1852 versteigert. Damals waren von der ursprünglichen Folge der 24 Bll. sechs schon in anderen Besitz übergegangen; die noch übrigen achtzehn wurden für 2446 Thaler verkauft. Das British Museum erwarb davon sechs, zu welchen 1857 noch zehn andere aus derselben Quelle hinzukamen, so dass jenes Museum gegenwärtig von der ganzen Folge sechszehn Bll. besitzt, die in der zweiten Abtheilung des Otto'schen Auktionskatalogs von R. Weigel und in Waagen, Treasures of art in Great Britain I. 253 und Suppl. p. 43—44 beschrieben sind. — Vergl. Heineken, Neue Nachrichten, p. 281 ff. — Huber und Rost, Handb. III. 32—40. — Bartsch XIII. p. 142—151. No. 1—24. — Pass. V. p. 36—38. No. 68—91.

150) Eine fast nackte, an der Erde liegende junge Frau; über ihr eine flatternde Schriftrolle mit den Worten: AMOR VUOL FE E DOVE FE NONNE AMOR NON PUO. (Liebe fordert Vertrauen und wo kein Vertrauen ist, ist auch keine Liebe). Dieselbe Inschrift auf No. 166. Oval. qu. 8. — B. 1. — Pass. 68. — Kopien bei Heineken und Ottley. — N. G.

151) Eine junge Frau und ein junger Mann, stehend neben einem Blumen- und Fruchtgefäß mit dem Medicischen Wappen, das mit der Feder in der Mitte eingezeichnet ist; oben links, bei der jungen Frau, gleichfalls mit der Feder geschrieben: O Amore te^a q [tenga questa]; rechts bei dem jungen Mann: piglia q^a. Rund. kl. 4. — B. 2. — Pass. 69. — Ebenfalls abgebildet bei Heineken und Ottley. Jetzt in der Kupferstichsammlung des Harvard College in Cambridge. — N. G.

152) Rundung mit Fruchtschnur, in der Mitte ein Schalksnarr, mit Weinlaub bekränzt und mit einem kleinen Papagei auf der rechten Schulter, mit einer Hirschpfote die Zither spielend. Rund. 4. — B. 3. — Pass. 70. — N. G.

153) Amor, mit den Händen über dem Kopfe und mit den Füßen an einen Baum gebunden, um ihn herum vier nach damaliger Mode stattlich gekleidete Frauen: Die erste hält in der Rechten eine Sandale und ergreift mit der andern Hand die Sehne von Amor's zerbrochenem Bogen; die zweite hat in der Rechten drei Pfeile, in der Linken ein Stück von Amor's Bogen; die dritte, auf der entgegengesetzten Seite, droht dem Liebesgott mit einer Weife, die vierte will ihm mit einem Messer die Flügel beschneiden. Rund. 4. — B. 4. — Pass. 71. — Jetzt in der Albertina zu Wien. — N. G.

154) Eine ähnliche Darstellung, wie die vorhergehende. Der an einen Baum gebundene Amor hat hier die Hände auf dem Rücken. Von den um ihn herum befindlichen vier Frauen fasst ihn die erste am linken Flügel; die zweite zerrt ihn an dem Stricke, an dem sein Köcher befestigt ist, und droht ihm mit einem Waschbläuel; die dritte

erhebt gegen ihn ein Schwert, und die vierte geht ihm mit einer Scheere zu Leibe. Auf der Oberarmbekleidung der einen Frau liest man: F FIOM ... AMOR. — Rund. 4. — B. 5. — Pass. 72. — N. G.

155) Rundung mit acht musizirenden Amorinen in Arabeskenlaubwerk; in der Mitte ein männliches und ein weibliches Brustbild. Oben darüber die handschriftlichen Worte: Dammi Conforto. Rund. 4. — B. 6. — Pass. 73. — N. G.

156) Rundung. In der Mitte tanzen ein Herr und eine Dame. Auf dem rechten Arm des Herrn liest man: AMES DROIT. Rund herum sechs Ovale mit musizirenden Amorinen, wie auf dem vorhergehenden Bl., und unten in einem Queroval eine liegende nackte Frau, der ein angekleideter Mann eine Nelke überreicht. Rund. 4. — B. 7. — Pass. 74. — N. G.

157) Rundung mit einem von fünf Hunden angefallenen Bären in einer Einfassung von Früchten und Blättern. Oben zwei eingezeichnete Ovale mit den Insignien der Mediceer und Habsburger. Rund. 4. — B. 8. — Pass. 75. — N. G.

158) Im Vordergrunde eines Gartens sitzt ein Zither spielender Herr neben einer geputzten Dame, die mit der einen Hand einen Blumenkranz und mit der andern eine Rose hält. Zwischen diesen zwei Figuren hinterwärts eine Harfenspielerin; oben im Hintergrunde bei einem Spalier ein liebendes Paar, das sich knieend umarmt. Rechts ein Tisch mit Früchten. Verzierte Einfassung. Rund. 4. — B. 9. Pass. 76. — N. G.

159) Kopf eines Mannes, der mit den Fingern den Mund spreizt und die Augenlieder herabzieht. Mit verzierter Bordüre. Rund. 4. — B. 10. — Pass. 77. — N. G.

160) In der Mitte, in einem Lorbeerkranz, ein ovales leeres Schild; auf beiden Seiten, ebenfalls in Lorbeerkränzen, zwei Brustbilder: das zur Rechten ein in Profil gesehener junger Mann, der eine Blume hält; das zur Linken eine von vorn gesehene junge Frau. Oben ein Hirsch, der von einem Hunde angefallen wird, und zwei davonlaufende Hasen; unten ein Hund, der einen Eber, und ein anderer, der einen Hasen packt. Rund. 4. — B. 11. — Pass. 78. — N. G.

In der Leipziger Auktion 1852 verst. für 81 Thaler. Ein zweites Exemplar, photographirt in der Luxusausgabe des Durazzo'schen Auktionskatalogs, wurde 1872 zu Stuttgart für 1901 Gulden verkauft. Jetzt in der Sammlung des Hrn. Edm. von Rothschild in Paris.

161) Im Vordergrunde einer Landschaft sitzt ein bekränztes Mädchen und streichelt ein Einhorn; zu ihren Füßen ein kleiner Hund, und an ihrem Mantel die Inschrift: MARIETTA. Rund, ohne Einfassung. 4. — B. 12. — Pass. 79. — N. G.

162) Judith, stehend, nach links gewendet, hält in der Rechten ein großes blankes Schwert hinter ihrem Kopf, und hat in der Linken das abgehauene Haupt des Holophernes, dessen Leiche hinter ihr am Boden liegt. Rund. kl. 4. — B. 13. — Pass. 80. — N. G.

Nach dem Tode des Kupferstechers J. F. Bause, welcher dieses Bl. von E. P. Otto zum Geschenk erhalten hatte, 1861 in Leipzig versteigert für 182 Thlr. Ein zweites Exemplar, abgebildet in den Heliogravüren von Amand-Durand (Bd. III, Pl. 17) wurde in der Durazzo'schen Auktion zu Stuttgart, 1872, für 1215 Gulden verkauft. Jetzt in der Sammlung des Hrn. Dutuit in Rouen.

163) Judith, stehend, hält in der einen Hand den Kopf des Holophernes, in der andern ein großes Schwert, dessen Spitze zur Erde gesenkt ist; anstatt des Stirnbandes, das sie auf dem vorigen Bl. trägt, hat sie hier einen Kranz auf dem Kopf. Hinter ihr liegt die Leiche des assyrischen Feldherrn. Rund. kl. 4. — Bl. 14. — Pass. 81. — N. G.

164) In einer Landschaft mit drei Zypressen spazieren ein Herr und eine Dame; im Vordergrunde ein Schalmeibläser mit einer Schellentrommel. kl. 4. — B. 15. — Pass. 82. — N. G.

165) Ein junger Mann und eine junge Frau halten ein Gefäß über eine Rundung, wo ein Kreuz und Orangen eingezeichnet sind; auf der einen der Schriftrollen, die sie tragen, liest man in verkehrter Schrift: GIANSON (= Jason), auf der anderen: MEDEA. In der Mitte ein leeres Medaillon. Unten ein kleiner Widder. Rund. kl. 4. — B. 16. — Pass. 83. — N. G.

166) Ein junger Herr und eine junge Frau stehen an den Seiten eines leeren Wappenschildes auf felsigem Terrain, jener links, diese rechts. Sie halten mit der einen Hand auf dem Schild eine Sphäre, mit der andern eine Schriftrolle, auf der geschrieben steht: AMOR VVOL FE E DOVE. FE NONNE AMOR NON PVO (dieselbe Inschrift wie auf No. 150). Der junge Herr trägt ein pelzverbrämtes Wamms von geblümtem Zeug mit schlaffem Gürtel und einen reich gestickten Ueberrock mit tief ausgeschnittenen Armlöchern, die Dame ein langes bis zu den nackten Füßen herabreichendes Gewand, ein aufgeschürztes, an den Aermeln reich mit Zaddeln besetztes Ueberkleid; ihr über den Nacken herabwallendes Lockenhaar ist auf der Stirn mit einem Juwel an einer Schnur geschmückt, und die ganze Figur hat in Gestalt und Bekleidung die auffallendste Aehnlichkeit mit der Ariadne, I, No. 53. Rund. 4. — B. 17. — Pass. 84.

Abgebildet in der Bibliotheca Weigeliana, II. 362, No. 427, und in den Heliogravüren von Amand-Durand (II, Pl. 39). — Nach dem Tode des Kupferstechers J. F. Bause, welchem E. P. Otto dieses Blatt geschenkt hatte, zu Leipzig im J. 1861 für 200 Thlr. versteigert und damals von R. Weigel erworben, in dessen Versteigerung, ebendaselbst 1872, es für das Pariser Kupferstich Kabinet angekauft und mit 2780 Fr. bezahlt wurde.

167) In der Mitte ein leeres Rund zu einem Wappenschild. Links eine junge Dame und rechts ein junger Herr, die einen Lorbeerkranz auf dem Schilde halten. Oben ein schwebender Amor, der einen Pfeil auf den jungen Mann abschiesst, unten im Grase ein schlafender Hund.

kl. 4. — B. 18. — Pass. 85. — Jetzt in der Albertina zu Wien. — N. G.

168) Eine junge Frau zeigt einem an einen Baum angebundenen jungen Mann das ihm aus der Brust gerissene Herz. Zwei leere Wappenschilder hängen an den Bäumen. Rund. kl. 4. — B. 19. — Pass. 86. — N. G.

169) Ein Schutzengel mit ausgebreiteten Schwingen und in geistlichem Ornat, führt ein Kind an der Hand, in einer Landschaft. Rund. kl. 4. — B. 20. — Pass. 87. — N. G.

E. P. Otto schenkte dieses Bl. dem Abbate Zani, der es an Fiorenzo Zappieri überließ.

170) Zwei Liebesgötter halten die Bänder eines Kranzes, in dessen Mitte auf einem Schilde Amor mit Pfeil und Bogen und verbundenen Augen dargestellt ist. Lang oval. gr. qu. 8. — B. 21. — Pass. 88. — N. G.

171) Liebesgötter, von welchen die einen verschiedene Musikinstrumente spielen, die andern brennende Fackeln tragen, auf und bei einem reich verzierten Wagen. Der Zug geht nach rechts. Voran trägt ein Amor eine Fahne mit der Aufschrift: PVRITA; auf dem Banner des nachfolgenden Fahnenträgers steht geschrieben: AL FVOOI..... OBRDET. Lang oval. gr. qu. 8. — B. 22. — Pass. 89. — N. G.

172) Rechts und links neben einem leeren Rund zwei sitzende, zierlich gekleidete Frauen, die mit den Händen zwei Füllhörner halten. Im Hintergrunde Orangengebüsch. Langoval. kl. qu. Fol. — B. 23. — Pass. 90.

Abgebildet in den Heliogravüren von Amand-Durand, Bd. IV. — Nach dem Tode des Kupferstechers J. F. Bause, welcher dieses Bl. von E. P. Otto zum Geschenk erhalten hatte, zu Leipzig, 1861, für 182 Thlr. verkauft. Jetzt in der Sammlung des Hr. Galichon, zu Paris.

173) Zwei knieende Krieger halten ein achteckiges Schild, auf welchem eine die Hände gen Himmel hebende weibliche Figur dargestellt ist. Schmaloval. qu. 8. — B. 24. — Pass. 91. — N. G.

174) Ein Schiff auf stürmisch bewegter See. Einige Matrosen reffen die Segel, andere werfen Waarenballen über Bord. Oben rechts erscheint der hl. Nikolaus in halber Figur und rettet das Schiff, indem er den darauf befindlichen Teufel vertreibt. Neben dem Kopf des Heiligen: S. NICHOLO. kl. Fol. — N. G.

175) Ein Schiff in vollem Segeln nach rechts. Auf dem Vordertheil, links, liegt ein Mann zu den Füßen eines stehenden Schiffers, der an einem Strange zieht, mehr nach rechts ein anderer ebenso beschäftigt. kl. Fol. — N. G.

Dieses Bl. und das vorhergehende befinden sich in der Albertina zu Wien. Bartsch verzeichnet sie in seinen Zusätzen zum Katalog der Werke Baldini's XIII. 424 und 425, No. 61 und 62; Passavant V. 12, erklärt sie für »Stiche in venezianischer Manier.« Das zuletzt genannte Bl. ist abgebildet in Ottley's Sammlung der 129 Facsimile, Pl. 23.

176) Verschiedene Goldschmiedverzierungen. qu. Fol. — B. XIII. 141. No. 73. — Pass. V. 46. No. 113.

177) Der Kalender. Er enthält, in sechs horizontalen Spalten unter einander, in der Mitte einer jeden zwei kleine Runde mit den Monatsbeschäftigungen, nebst dem zu jedem Monat gehörigen Zeichen des Thierkreises, und zu beiden Seiten für jeden Monat die Angabe der Tage und der unbeweglichen Feste, dazwischen das Datum des Osterfestes für jedes Jahr von 1465 bis 1517. Unten folgende Bemerkung in römischer Majuskelschrift: Se tu vo trovare quando elapasqua elte conveniene trovare el milesimo che core quelo anno e troveral eintende cela letera A se intende Aprile e le M sintende Marzo (willst du wissen, wenn Ostern fällt, so suche das Datum des Jahres in dieser Tabelle, der Buchstabe A bezeichnet den April, der Buchstabe M den März). Vgl. Sotzmann im Serapeum, 1842, p. 193. — 4. — B. XIII. p. 191. I. — Pass. V. p. 31. No. 60.

Abgebildet bei Strutt, I. Pl. II, und bei Jansen, I. Pl. 6. Man kann aus diesen Abbildungen nicht ersehen, ob der Stich in feiner oder in breiter Manier ausgeführt ist. Die Annahme, dass das Bl. zur Folge der Planeten (I. No. 114—120) gehört, ist schwerlich richtig, da es bei den Exemplaren dieser Folge in London und Paris fehlt und in den Dimensionen von den Bll. derselben verschieden ist.

II. Breite Manier.

Bibel, Legende u. A.

1) Die Sündfluth. Reiche Komposition von mittelgroßen Figuren. gr. qu. Fol. — B. XIII. 71. No. 3. — Pass. V. 6, No. 71. — »Es gibt von diesem Bl. zwei verschiedene Abdrücke. Der zweite ist in allen Theilen retuschirt und namentlich sind viele Schlagschatten hinzugesetzt. So ist z. B. die Stelle des Flosses, in der Mitte des Blattes, zwischen den Armen und Beinen des gegen links darauf knieenden Mannes ganz weiß im ersten Druck, im zweiten mit schrägen Strichen ausgefüllt. Auch ist der Himmel durch viele starke, kurze, wagerechte Strichlagen gewölkt, während er im ersten Druck ziemlich einförmig erscheint. Die von Bartsch beschriebene Kopie ist sicher eine Wiederholung, von der es aber wahrscheinlich ebenfalls zwei verschiedene Abdrücke giebt. Der erste ist eben so fein gestochen, wie das sogenannte Original, und Bartsch kannte vermutlich nur den zweiten retuschirten, denn erst dieser hat die von ihm angegebene Inschrift: ARCHA NOE. Ein Kopist würde sich auch schwerlich eine solche Versetzung der einzelnen Figuren erlaubt haben, und darin besteht nicht einmal die Hauptabweichung. Dieses ist ein breiter Gürtel, zwischen Luft und Wasser, welcher den Regen vorstellt und im ersteren Bl. fehlt, wo sich dann die beiden Elemente unmittelbar berühren.« C. Meyer in Naumann's Archiv, 1870. XVI. 92. — N. G.

2) Die eherne Schlange in der Wüste. Etliche sechzig mittelgroße Figuren. Im Vordergrunde links eine Schaar von Israeliten, um die eherne, in Gestalt eines Drachens auf einem dürren Baumstamm aufgerichtete Schlange versammelt, rechts eine andere Schaar, in welche zwei große geflügelte Schlangen hineinstürzen. Oben in der Mitte der Berg Sinai, auf dessen Spitze Moses aus den Händen Jehovah's, der von acht Engeln begleitet ist, die Gesetzestafeln empfängt. Unten am Abhange des Berges, rechts, knieet Aron. — Pass. V. 39. No. 93. — gr. qu. Fol.

I. Vor der Namensunterschrift.

II. Bei Moses und Aron sind die Namen beigeschrieben: MOISES . ARON.

3) David besiegt Goliath. Komposition von vielen Figuren zu Fuß und zu Pferde. Auf der Degenscheide des an der Erde liegenden Riesen liest man: GOLIAS, und auf dem Kleide des jungen Siegers: DAVID. — gr. qu. Fol. — Pass. V. p. 39. No. 94.

4) Der Besuch der Königin von Saba bei König Salomo, ein figurenreiches Bl.; »eine Komposition«, wie Zani sagt, »von circa 117 kleinen Figuren, vier Pferden, neun Hunden, einem Vogel und acht Statuen.« Unter den »neun Hunden« befinden sich, nebenbei bemerkt, drei Panther. Im Mittelgrunde, am Haupteingange eines mit Säulen geschmückten Tempels empfängt Salomo, begleitet von Hofleuten, die Königin von Saba, die ein langes Schleppkleid mit weiten bis an die Erde hinabreichenden Hängeärmeln trägt und ebenfalls zahlreiches Gefolge bei sich hat. gr. qu. Fol. — Pass. V. p. 39. No. 95.

I. Vor der Inschrift über dem Tempelportal.
II. Mit der Inschrift: TEMPLVM SALOMONIS, wobei das N im ersten Wort nicht verkehrt geschrieben ist, wie Passavant angibt.

Nach Zani's und Passavant's Ansicht sind dieses Bl. und die drei vorhergehenden nach Botticelli von Baldini gestochen, der aber ganz gewiss Nichts mit ihnen zu thun hatte. Auf dem letzten Bl. steht im Vordergrunde links neben einem Pferd ein vom Rücken gesehener Mann, der mit der Rechten einen Spiess auf die Erde stützt; in der Mitte zwei mit einander sprechende Männer, von denen einer zwei Hunde an der Leine führt; neben ihnen ein Kind. C. Meyer, in Naumann's Archiv, XVI. 93, bemerkt: »Diese beiden Gruppen wiederholen sich nebst anderen Kleinigkeiten in der »Anbetung der Könige« (II. No. 56), was jedenfalls für einen gemeinschaftlichen Erfinder beider Bll. spricht.« Der Stecher ist sicher derselbe, welcher die eherne Schlange und den siegreichen David gestochen hat; aber der Zeichner ist hier ein anderer, wenigstens sind die Figuren in der Königin von Saba und in der Anbetung der Könige von schlankeren Verhältnissen und gefälligeren Formen.

5—28) Die Propheten. Folge von 24 Bll. 8. Kopien nach den Propheten Baldini's (I. No. 1—24). — B. XIII. p. 168—172. Hier werden folgende Unterscheidungsmerkmale angegeben: »Die Schatten sind bei den Originalen mit feinen Kreuzschraffirungen ausgeführt, in den Kopien mit einfachen Lagen genäherter Striche bewirkt. Das Wort Profeta ist immer Propheta geschrieben; nur bei Jesaias und Jonas ist ebenfalls ein f gebraucht. Andere Bll., z. B. Samuel, Abdias, Haggai, Malachia, sind auch sonst noch mehr oder weniger abgeändert.« Ich kenne von diesen Kopien nur e i n e, nämlich den Propheten Amos, der in der Originalfolge (I, No. 15) nach dem Apostel Paulus des Meisters von 1466 zugestutzt, in der Kopie aber ganz anders komponirt ist.

29—40) Die Sibyllen. Folge von 12 Bll. 8. Kopien oder vielmehr freie Nachahmungen nach Baldini's Sibyllen (I, No. 25—36). — B. XIII, 91. No. 9—20 und 95, No. 21—32, wo es heisst: »Diese Sibyllen haben mit den von Baldini gestochenen nichts zu schaffen; mehrere sind ganz verändert; nur die Kimmerische Sibylle und die Sibylla Agrippa haben Zusammenhang mit denjenigen von Baldini. Uebrigens gleichen sie in Zeichnung und Stichart vollkommen den nach Baldini's Propheten ausgeführten Kopien und rühren unstreitig von demselben Meister her; auch haben sie dieselbe Dimension.« »Man hat davon zwei Plattenzustände:

I. Vor dem Aufstich der Figuren; die beiden ersten Bll. sind betitelt: Sibylla Cimmericha und Sibylla Agrippa.
II. Die Platten sind aufgestochen; die beiden ersten Sibyllen heissen: Sibylla chimica und Sibylla Agrippa.«

Mir sind von diesen Kopien nur fünf bekannt: die Samische Sibylle, originalseitige Kopie in breiter Manier nach der Baldini'schen; die Persische, die Kumäische, die Phrygische und die Europäische, die ganz anders komponirt sind, als die entsprechenden Baldini'schen.

41—55) Das Leben Christi und seiner Mutter. Folge von 15 Bll. kl. Fol. — Nach C. Meyer's Mittheilung in Naumann's Archiv (XVI. 90—91) enthält die Harzen'sche Sammlung in Hamburg von diesem Werk ein auf Leinen geklebtes Exemplar in einer bisher ganz unbekannten Vollständigkeit. Die 15 Bll. sind in drei Reihen von je 5 Bll. geordnet, die durch 18 Zwischenstücke und 10 Friese mit Kandelabern, geflügelten Frauengestalten und anderen Verzierungen getrennt und zugleich eingerahmt werden. Sämmtliche Zwischenstücke, eben so hoch und breit wie die Hauptblätter, sind auch von derselben Arbeit wie diese und bilden ein Ganzes von ansehnlichem Umfange. Bartsch, XIII. p. 257—267, beschreibt diese Folge unter den Werken des Nicoletto von Modena, mit dessen authentischen Kupferstichen sie jedoch keine Aehnlichkeit hat. Heineken (III, 213) gibt sie dem Botticelli. Ottley (pp. 319 und 449) betrachtet sie als die Arbeit eines altflorentinischen Meisters, und meint, es sei nicht unmöglich, dass sie von der Hand Finiguerra's herrühre. Die Originalzeichnungen schreibt Passavant (V. p. 51) dem Filippo Lippi zu, der selbst einige derselben gestochen habe; die andern seien von einem Schüler Lippi's in Kupfer ausgeführt. Dass diese Bll. von einem Meister der florentinischen Schule entworfen wurden, unterliegt keinem Zweifel. Die Zeichnung und Gruppirung der Figuren, der Charakter der Köpfe, der Wurf der Gewänder, die mützenartig aufgesetzten Heiligenscheine, die architektonisch reichen Hintergründe neben dürftigen Terrain- und Vegetationsformen — alles hat den Charakter jener Schule. Die Ausführung des Stiches ist jedoch einigermaßen von der florentinischen Art abweichend. Die Schattenstriche sind zwar auch nur in einer einzigen Richtung gezogen, ungefähr so wie in Pollajuolo's Kupferstichen, aber dünner und weicher, und ein etwas schiefer Zwischenstrich in Mantegna's Manier verbindet die schrägen Parallelstriche; stellenweise trifft man sogar Kreuzschraffirungen, die jedoch von Retuschen herrühren mögen. Die Platten wurden nämlich von ungeschickter und rücksichtsloser Hand aufgestochen, welche die Schattenstriche vergröberte und die Wirkung verhärtete. Die Abdrücke des ersten Plattenzustandes, von denen ich niemals eine vollständige Reihefolge gesehen, zeigen gewöhnlich einen blassen und grauen, aber harmonischen und sanften Gesammtton.

41) Die Verkündigung Mariä. — B. 6. — Pass. 1.

42) Die Heimsuchung. — B. 7. — Pass. 2.
43) Die Geburt Christi. — B. 8. — Pass. 3.
  I. Der Esel hat einen Zaum von Leder.
  II. Der Halfter des Esels ist ein Strick.
44) Die Darstellung im Tempel. — B. 9. — Pass. 4.
  I. Das Jesuskind sitzt nackt auf dem Altar.
  II. Der Altar ist ausgeschliffen, und das in Windeln eingewickelte Christuskind wird von Symeon auf den Armen gehalten.
45) Christus als Knabe unter den Schriftgelehrten. — B. 10. — Pass. 5.
  I. Die Heiligenscheine von Maria und Joseph, die rechts im Vordergrunde stehen, sind weiss.
  II. Die Heiligenscheine sind schattirt.
46) Das Gebet im Garten. — B. 11. — Pass. 6.
47) Die Geiselung. — B. 13. — Pass. 8.
  I. N. G.
  II. Der Scherge zur Linken hat eine Ruthe und legt seine linke Hand auf die Schulter des Heilands; der vom Rücken gesehene Scherge zur Rechten hält in der Linken das Ende des Stricks, mit dem er Christus an die Säule gebunden hat.
48) Die Verspottung. — B. 12. — Pass 7.
  I. Christus hat die Dornenkrone auf dem Kopfe.
  II. Die Dornenkrone ist ausgelöscht.
49) Die Kreuztragung. — B. 14. — Pass. 9.
  I. Die Querarme des Kreuzes sind weiss.
  II. Diese Kreuzarme sind schattirt.
50) Die Kreuzigung. — B. 15. — Pass. 10.
  I. Der vorderste Reiter hat keinen Sporn.
51) Die Auferstehung. — B. 16. — Pass. 11.
52) Die Himmelfahrt Christi. — B. 17 (die Darstellung ist hier irrtümlich »Transfigurazione genannt). — Pass. 12.
  I. Die Gruppe der Apostel besteht aus 13 Figuren.
  II. Die dreizehnte Figur der Apostelgruppe ist ausgeschliffen.
53) Die Ausgiessung des heiligen Geistes. — B. 18. — Pass. 13.
54) Maria überreicht ihren Gürtel dem ungläubigen Thomas. — B. 20, wo der Apostel Thomas mit dem Evangelisten Johannes verwechselt ist. — Pass. 15.
55) Die Krönung der hl. Jungfrau. — B. 19. — Pass. 14.
  I. Das kleine Giebelfeld über dem Thron Gottes ist weiss.
  II. Dieses Giebelfeld ist schattirt.
56) Die Anbetung der Könige. Komposition von 72 Figuren zu Fuß und zu Pferde. »Maria mit dem Kinde sitzt rechts vor einer Strohhütte, aus welcher, hinter ihr, ein Ochs und ein Esel hervorschauen. Einer der Könige liegt tief niedergebückt und küsst dem Kinde den Fuß. Zahlreiches Gefolge, theils zu Pferde, füllt das Bl. bis zum linken Rande. Vorn rechts sitzt Joseph; weiter gegen links saufen zwei gekoppelte Hunde aus einer Wasserlache und ein dritter liegt links, und zwischen ihnen sitzen zwei aneinandergekettete gefleckte Hunde [Leoparden?].« — gr. qu. Fol. — Zani, P. II, Bd. V. 155 — Pass. V. 42. No. 96. Hier dem Baldini und dem Botticelli zugeschrieben; nach anderer zuverlässiger Angabe in der Behandlung sehr übereinstimmend mit der Königin von Saba (II. No. 4). — N. G.
57) Das letzte Abendmal. 13 große Figuren. gr. qu. Fol. — Pass. V. 46. No. 114.
58) Die Himmelfahrt der Maria. Unten elf Apostel um das leere Grab der hl. Jungfrau; links, in mittlerer Höhe, knieet der Apostel Thomas auf einem Felsen und streckt die Hände nach dem Gürtel aus, welchen Maria ihm zufallen lässt. Oben erscheint die Madonna auf Wolken, umgeben von neun Jünglingsengeln; noch andere Engel, vier zur Rechten und eben so viele zur Linken, schweben musizirend in der Luft. Im Mittelgrunde, in einer bergigen Landschaft, eine Stadt mit mehreren antikrömischen Monumenten. H. 811 Mill. Br. 558. — B. XIII. 86. No. 4, wo die Bemerkung vergessen ist, dass dieser große Kupferstich aus zwei Bll. besteht. — Pass. V. 42. No. 100.

Bartsch beschreibt dieses Bl. in seinem Verzeichniss der Stiche von unbekannten italienischen Meistern des 15. Jahrh., und findet in der technischen Behandlung Aehnlichkeit mit den Kupferstichen des Nicoletto von Modena. Ottley dagegen erkannte in der Komposition, in der Zeichnung und im Stil eine solche Uebereinstimmung mit den ihm bekannten Zeichnungen und Gemälden Botticelli's, dass er es unbedenklich für ein Grabstichelprodukt dieses Meisters erklärte. Passavant nennt es ein von Botticelli gezeichnetes und gestochenes Hauptwerk. Nach meiner Ansicht findet sich darin nichts von dem feinen Geist dieses Meisters. Die Gestalten der Apostel haben etwas Rohes und Plumpes. Stellungen und Geberden sind übertrieben heftig und im Einzelnen fast karrikaturartig. Hände und Füße schwach und plump gezeichnet. Die gemeinen Charaktere der Köpfe und die harte Ausführung des Stichs zeigen eine auffallende Verwandtschaft mit dem vorhergehenden Bl.

In der Auktion Mark Sykes, London, 1824, verst. zu 42 £; in der Auktion Durazzo, Stuttgart, 1872, zu 5001 Gulden.

59) Das Weltgericht. Komposition von vielen kleinen Figuren. Oben in der Mandorla sitzt Christus auf Wolken, beide Arme ausgebreitet und mit der Rechten die Gebenedeieten bewillkommnend, mit der Linken die Verdammten zurückstossend. Um die Mandorla herum eine Schaar von Engeln, darunter eine Gruppe anderer Engel, welche die Todten aus ihren Gräbern rufen; vier von diesen Engeln blasen Posaunen. unmittelbar unter der Figur des Erlösers steht ein Engel mit den Instrumenten der Passion. Zu beiden Seiten der Engelglorie, in zwei Reihen, die Väter des alten Bundes, die Apostel und andere Heilige; die vordersten sitzen auf Wolken, die hintersten stehen. Unten in der Mitte offene Gräber; auf der linken Seite werden die Seligen von Engeln empfangen und nach der Himmelspforte geleitet; zur Rechten der Schwarm der Verdammten, die von Teufeln nach dem Höllenthor, einem weit geöffneten Drachenschlund, gedrängt und geschleppt werden. Hinter demselben sieben Abtheilungen der Hölle mit den Inschriften:

LVSSVRIA. ACCIDIA. IRA. GOLA.
AVARITIA. INVIDIA. SVPERBIA.

gr. qu. Fol. — Bartsch, XIII. p. 268. No. 23

beschreibt dieses Bl. unter den Kupferstichen des Nicoletto von Modena. Ottley, p. 428, zählt es zu den Werken Botticelli's. Hinsichtlich des Stils der Zeichnung sowohl, als in der Art der Ausführung gleicht es genau der »Predigt des Fra Marco« (II. No. 68) und ist ohne Zweifel von demselben Erfinder und Stecher; beide Bll. sind für die Zeit von ungewöhnlicher Wichtigkeit durch die Anordnung und die große Anzahl ihrer kleinen Figuren.

60—65) Die Triumphe des Petrarka. Folge von sechs Bll. kl. Fol. — B. XIII. 277. No. 39—45. — Pass. V. 71. No. 73—78.

60) Der Triumph der Liebe. Amor mit verbundenen Augen, Pfeil und Bogen, steht auf einem von vier Pferden gezogenen und nach rechts fahrenden Wagen, aus welchem von allen Seiten Flammen hervorbrechen und der von Männern und Frauen jedes Standes begleitet ist. Im Unterrande sechs italienische Verse. — B. 39. — Pass. 73.

61) Der Triumph der Keuschheit. Eine Jungfrau, in der Rechten ein Buch, in der Linken eine Palme, auf einem von zwei Einhörnern gezogenen und nach rechts fahrenden Wagen; zu ihren Füßen knieet Amor, die Augen zugebunden und die Hände auf dem Rücken geknebelt; um den Wagen herum eine Mädchenschaar. Im Unterrande sechs italienische Verse. — B. 40. — Pass. 74.

62) Der Triumph des Ruhmes. Eine junge Frau, in der Rechten ein Schwert, in der Linken eine nackte Knabenfigur, auf einem mit zwei Elephanten bespannten und dem Beschauer entgegenkommenden Wagen der von Männern zu Fuß und zu Pferde und von Frauen begleitet ist. Im Unterrande sechs italienische Verse. — B. 43 (hier irrig als Triumph der Zeit beschrieben). — Pass. 75.

63) Der Triumph des Todes. Der bekleidete Knochenmann, in der Rechten die Sense, steht auf einem von vier Büffeln gezogenen und nach links über Leichen hinfahrenden Wagen. Im Unterrande sechs italienische Verse. — B. 41. — Pass. 76.

64) Der Triumph der Zeit. Ein geflügelter Greis, auf Krücken gestützt, auf einem mit zwei Hirschen bespannten und nach rechts fahrenden Wagen, mit einem zahlreichen Gefolge von Männern und Frauen; vorauf läuft ein Hund. Im Unterrande sechs italienische Verse. — B. 42 und 45 (zweimal beschrieben). — Pass. 77.

65) Der Triumph der Religion. Gott Vater, umgeben von einer Engelglorie und den Gekreuzigten vor sich haltend, auf einem von den vier Evangelisten gezogenen und dem Beschauer entgegenkommenden Wagen, zu dessen Seiten Johannes der Täufer und der Apostel Paulus. Im Unterrande sechs italienische Verse. — B. 44. — Pass. 78.

Bartsch hat mit Unrecht diese Bll. in das Verzeichniss der Werke des Nicoletto von Modena aufgenommen, verfährt aber insofern konsequent, als sie offenbar von demselben Kupferstecher sind, welchem die fünfzehn Bll. des Lebens Christi und seiner Mutter (II, No. 41—55) angehören, die Bartsch ebenfalls dem Nicoletto von Modena zuschreibt. Von der Folge der Triumphe der Petrarka existiren zwei Plattenzustände, vor und nach dem Aufstich, deren Verschiedenheiten ich aber nicht anzugeben vermag.

66) Die Triumphe des Petrarka. Sechs Darstellungen auf einem Bl. qu. Fol. — B. XIII. 423. No. 60. — Pass. V. 11. — N. G.

67) Der Triumph des Paulus Aemilius. qu. Fol. — Heineken, Dict., p. 215. No. 13 setzt dieses Bl. unter die Werke Botticelli's. Bartsch, XIII. 106. No. 4 beschreibt es unter den Kupferstichen der ungenannten italienischen Meister des 15. Jahrh. und meint, es habe Aehnlichkeit mit dem Stil der Triumphe des Petrarka von Nicoletto von Modena. Auf einem viereckigen Stein, bei einem Säbel in der Mitte des Vordergrundes findet sich das Wort: GIACHER oder CIACHER, dessen erster und letzter Buchstabe undeutlich ausgedrückt sind. Bei Passavant, V. p. 10 ist das Bl. der alten oberitalienischen Schule zugetheilt. Die Behandlungsart erinnert sehr an die grobe Hand, welche die Planeten kopirt und die Originalplatten dieser Folge aufgestochen hat (I. No. 114 und 114[bis]—120 und 120[bis]).

68) Die Predigt des Fra Marco, Komposition von vielen kleinen Figuren und mit vielen Inschriften. Unten links, auf einer Kanzel, predigt der Minoritenmönch Marco, aus dem Kloster Monte Santa Maria in Gallo bei Ancona, einer zahlreichen Zuhörerschaft von Klerikern, Laien, Frauen und Kindern, welche, stehend oder auf Bänken und Stühlen sitzend, den ganzen Vordergrund füllen. Im Mittelgrunde, rechts und links, sieben Häuser, in welchen die sieben Werke der Barmherzigkeit ausgeübt werden, und eine Kapelle, wo Christus dem hl. Gregor bei der Messe erscheint. Zwischen den zwei Häuserreihen vorn vertheilen Einige von einem Haufen Geldes Almosen, während andere volle Beutel auf ihn ausschütten. Weiterhin betende Mitglieder eines frommen Brüder- und Schwestervereins (.SOCIETAS RECOMANDATORVM GLORIOSE VIRGINIS MARIE AC DEFENSOR FIDEI YHS XPI.) und dahinter der hl. Franziskus, der knieend die Wundenmale Christi empfängt und von einem Engel bekränzt wird. Höher hinauf, in einem Kreissegment, Erde und Meer mit Ländern, Inseln und Städten, wo die Minoriten aller Klassen Mönchs- und Nonnenklöster hatten. Darüber die acht Himmelssphären und das Paradies, welches den ganzen oberen Theil des Blattes einnimmt. — gr. Fol. — B. XIII. p. 88. No. 7. — Pass. V, p. 8.

I. Vor Unterschrift und Wappen.

II. Unten links in der Ecke ein Wappen und folgende Inschrift: Septem misericordiae opera. In aes incisa Florentiae sub inventā incidendi artem, cujus Archetypū Romae in Musaeo F. Gualdi Ariminen. Milit. S. Stephani asseruatur, et VRBANO VIII. P. M. LVCI REDDITA. 1632. — Wegen dieser Inschrift aus dem 17. Jahrh. glaubte sich Bartsch berechtigt, das Bl. für eine Kopie zu halten; er kannte keinen Abdruck desselben vor der Inschrift. — In der Art der Behandlung hat dieses Bl. die größte

Aehnlichkeit mit dem »Weltgericht« (II. No. 59). Ottley, p. 425, hält es für ein Werk Botticelli's und meint, es sei der von Vasari gerühmte »Glaubenssieg des Savonarola«, von dem bisher kein einziger Abdruck aufgefunden worden; es bezieht sich aber das Bl. nicht auf Savonarola, sondern auf den oben genannten Minoritenmönch Marco und die Verherrlichung des Franziskanerordens.

s. Heineken, Idee générale. pp. 138 ff.; Dict. III. 208—216. — Huber und Rost, Handbuch. III. 31—46. — Bartsch, P.-Gr. XIII. 155—200. — Ottley, Inquiry etc. I. 350—437. — Wilson, Catalogue raisonné etc. pp. 34 ff. — Le Blanc, Manuel. I. 126—128. — Waagen, Treasures of art in Great Britain. I. 248—256, und Suppl. p. 42. — Passavant, P.-Gr. V. 27—48.

E. Kolloff.

Baldini. Giovanni Baldini, Maler aus Florenz. Um 1500. Nach Vasari ein »ziemlich geübter Meister«, mit dem Garofalo während seines ersten Aufenthalts in Rom eine Zeit lang zusammenlebte (1499). Zani gibt 1559 als sein Todesjahr an. Von seinen Arbeiten ist keine bekannt.

s. Vasari, ed. Le Monnier. XI. 223. — Baruffaldi, Le vite dei pitt. e sc. Ferraresi. I. 316. — Zani, Encicl.

***

Baldini. Vittorio Baldini, Formschneider und Buchdrucker in Ferrara, † ebenda 1618. Erst herzoglicher Buchdrucker, wurde er später, als die Hauptlinie des Hauses Este ausstarb und Ferrara an den Kirchenstaat kam (1597), von Papst Clemens VIII. zum Stampatore camerale ernannt. Er war ein vielseitig gebildeter Mann, von dem mehrere Sonette und eine Cronologia ecclesiastica (vom J. 1591) bekannt sind. Einige Werke seiner Druckerei enthalten von ihm selbst ausgeführte Holzschnitte: Die *Orazione in lode di S. Carlo Borromeo* di Levalori (1610. 4.) auf dem Titelblatt das Bildniss des Heiligen, mit der Bezeichnung: *VBF*; für die *Difesa Aleotti's* (s. diesen) hat er die topografischen Tafeln in Holz geschnitten und vermutlich sind die Holzschnitte in den *Profetie dell' Abbate Gioachino et di Anselmo Vescovo di Marsico* gleichfalls von ihm ausgeführt; einer derselben ist mit dem obigen Monogramm, einem liegenden B, bezeichnet. Nach Papillon (s. d. Lit.) sind von seiner Hand die Holzschnitte in einer 1599 erschienenen Ausgabe von Tasso's Amyntas; Nagler (s. d. Lit.) hält auch die Vignetten in Guarini's Pastor fido (Venezia, 1606.) für Arbeiten Baldini's.

s. L. B. Cittadella, Notizie relative a Ferrara. 1864. pp. 482. 483. 702. — L. N. Cittadella, Memorie intorno alla vita dell' Aleotti. Vorgedruckt der Schrift des Aleotti: Dell' Interrimento del Po di Ferrara etc. Ferrara 1847. — Baruffaldi, Le vite etc. II. 590. (Anm. des Herausgebers.) — Papillon, Traité historique et pratique de la gravure en bois. Paris. 1766. — Nagler, Monogr. I. No. 1557.

**

Baldini. Fra Tiburzio Baldini, Maler aus Bologna, 17. Jahrh. Im Chor von S. Maria delle Grazie zu Brescia sind von ihm zwei Bilder: Ein Sposalizio und Ein bethlehemitischer Kindermord. Dass er in Brescia thätig war, besagt die von Lanzi und Zani mitgetheilte Inschrift eines Bildes (Die Darstellung im Tempel) in S. Jacopo zu Ancona: F. Tiburtius Baldinus Bononiensis F. Brixiae 1611 (bei Zani 1671). Nach Lanzi's Gewährsmann, Cav. Boni, ist das Bild, namentlich im Architektonischen, reich komponirt, der Gesammtton der Färbung ziemlich kühl. Ein andres Bild, mit der Bezeichnung: FRATE TIBVRTINVS BALDINVS BONONIENSIS PINGEBAT, sah *Otto Mündler* in Privatbesitz zu Mailand: Ein Presepe, links oben die Verkündigung an die Hirten, die, wie er bemerkt, an Bassano erinnert. »Das Ganze, fügt er hinzu, sieht eher ferraresisch oder veronesisch aus, als bolognesisch und nähert sich der Art des Scarsellino. Von Carracci's Einfluss keine Spur; die lebensgroßen Figuren sind auffallend breit, kurz und klotzig«.

s. Averoldo, Le pitture di Brescia. p. 17. — Lanzi, Pitt. It. V. 51. — Zani, Encicl.

Notiz aus Mündler's handschr. Nachlass.

**

Baldini. Pietro Paolo Baldini, Maler in Rom, in der Mitte des 17. Jahrh. Er war ein Schüler des Pietro da Cortona und hatte seiner Zeit bedeutenden Ruf. In verschiedenen Kirchen Rom's, in S. Marcello al Corso, S. Nicolo da Tolentino, S. Eustachio und anderen, malte er Decken-, Wand- und Altarbilder, die bei Titi aufgeführt sind.

s. Titi, Descr. di Roma. passim. — Rosini. Storia della pitt. VI. 191. — Lanzi, Pitt. It. V. 181.

Noch zwei andere Künstler Namens Baldini werden erwähnt, beide aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrh.: Taddeo Baldini, Maler aus Florenz, ein Nachahmer Salvator Rosa's, und Giuseppe Baldini, Maler aus Florenz, ein Schüler Gabbiani's.

s. Lanzi, Pitt. It. I. 220. 224.

Jansen.

Baldinucci. Filippo Baldinucci, geb. in Florenz 1624, † ebenda 1696, bekannt als Kunsthistoriker. Er versuchte sich, nach Bottari und Mariette nicht mit besonderem Glück, als Dilettant im Malen und Zeichnen. Mehrere von ihm gezeichnete Bildnisse sind in seiner Sammlung von Handzeichnungen, die vom Louvre erworben wurde. Sein literarisches Hauptwerk (s. unten Nr. 1.), das in Form von Biographien die Geschichte der neueren Kunst von Cimabue bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrh. umfasst und namentlich die Ergänzung Vasari's

sich zur Aufgabe macht, ist durch die Reichhaltigkeit des Materials der Kunstforschung noch jetzt unentbehrlich. Die selbständige Biographie Bernini's (s. unten Nr. 3) verfasste er im Auftrag der Königin Christine von Schweden. Für sein Vocabolario (s. unten Nr. 2) wurde er zum Mitglied der Academia della Crusca ernannt.

Sein Porträt: Brustb. in Medaillon, P. Rotari sc. 1726. Fol. — Dasselbe. Gest. von Gregori.

Seine Schriften:

1) Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua(bis 1670). Firenze, 1681—1728. 6 Bde. 4.— Zweite Ausgabe: Con Annotazioni da Dom. Maria Manni. Firenze. 1767—1774. 22 Theile. 4. — Dritte Ausg., begonnen von Giuseppe Piacenza. Vol. I. II. Turin. 1768 u. 1770, Vol. III—V., fortgesetzt 1813—1817. Turin. 5 Bde. 4. — Vierte Ausg.: Con nuove annotazioni e supplementi per cura di F. Ranalli. Firenze. 1846—1847. 5 Bde. 8.
2) Vocabolario dell' Arte del Disegno. Firenze. 1681.
3) Vita del Cav. Lorenzo Bernino. Mit Bildn. gest. v. Westerhout. Firenze, 1682. 4.
4) Comminciamento e progresso dell' arte dell' intagliare in rame. Firenze. 1686. 2. Ausg. 4. 1767.
5) Vita di Filippo di Ser Brunellesco per prima volta pubbl. e ed. D. Moreni. Firenze, 1812. 8.

Die sämmtlichen Werke Baldinucci's erschienen zu Mailand in der Sammlung der italienischen Klassiker 1808 in 14 Bdn. 8.

s. Mariette, Abecedario. — Bottari, Lettere etc. II. 283. 292. VI. 3. 305. — Tiraboschi, Storia della Lit. It. VIII. II.

Jansen.

a) Von ihm radirt:

1) Der Maler Lippo Lippi. Brustb. Nach Zuccarelli. 4.
2) P. Benedictus Baccius vor dem Kruzifix. Halbf.

b) Nach ihm gestochen:

S. Umiliana de Cecchi. Gest. von Steph. Clouvet.

s. Heinecken, Dict.

W. Engelmann.

Baldissini. Nicolò Baldissini (auch Baldassini), Maler in Venedig, lebte von 1709 bis 1783. Sein Lehrer war Pasquali. In Venedig malte er die Allegorien der Fortezza und Temperanza in S. Pantaleone, und die Engelsglorie an der Decke der Kirche Raffaello Arcangelo. Ausserdem war er auch in Padua thätig.

s. Moschini, Venezia. pp. 243. 247. 278. — Brandolese, Padova. pp. 114. 115.

Jansen.

Baldner. Baldner, Baumeister von Strassburg, baute im 14. Jahrh. zu Hagenau den Chor der Augustiner-Kirche, wo sich in einem Fenster hinter dem Altar sein Bildniss befand.

s. Bernhard-Hertzog, Elsässische Chronik, Strassburg, 1592. Buch IX. p. 158.

Fr. W. Unger.

Baldo, s. Antonio **Baldi.**

Baldouin. Claude Baldouin, französischer Maler des 16. Jahrh. Er arbeitete im Louvre und in Fontainebleau unter der Leitung des Primaticcio.

s. Siret, Dict. 2e. éd. * * *

Baldovinetti. Alesso Baldovinetti, Maler, geb. 14. Okt. 1427 in Florenz, † ebenda 29. Aug. 1499 (nach den urkundlichen Angaben der Tavola alfabetica zu Vasari-Le Monnier, durch welche sich die Angaben bei Albertini, Mem. und Gaye, Cart. als unrichtig erweisen). B. widmete sich der Malerei, wie Vasari berichtet, gegen den Willen der Eltern, die ihn zum Kaufmann bestimmt hatten. Sein Lehrer war vermutlich Paolo Uccelli, mit dessen Richtung er jedenfalls nahen Zusammenhang hatte. Im J. 1448 ward er Mitglied der florentinischen S. Lucasgilde. Als seine ersten Arbeiten al fresco bezeichnet Vasari die jetzt nicht mehr vorhandenen Malereien in der Egidienkapelle in S. Maria Nuova zu Florenz, die sich auch in dem Memoriale Albertini's neben den von Domenico Veneziano und Andrea del Castagno dort ausgeführten und gleichfalls zu Grund gegangenen Fresken erwähnt finden. Das von Vasari eingehend charakterisirte Freskogemälde Baldovinetti's an der Annunziata zu Florenz (Die Geburt Christi) ist in sehr schadhaftem Zustand dort noch vorhanden. In den Uffizien zu Florenz befindet sich ein Altarbild des Künstlers, das er für die Kapelle der Villa Caffaggiolo malte: eine thronende Madonna mit dem Kind, links die hh. Cosmas, Damian und der Täufer, rechts Antonius Abbas, Laurentius und ein Mönch, vorn knieend Franziskus und Dominikus. In die letzte Zeit des Künstlers fallen die Malereien in S. Trinità zu Florenz, die er im Auftrag des Bongianni Gianfigliazzi ausführte: die Fresken des Chores, nach Vasari alttestamentliche Darstellungen mit den Porträtfiguren vieler hervorragender Persönlichkeiten jener Zeit, wurden 1760 bei einem Umbau des Chores zerstört; das Gemälde des Hauptaltars, das lange Zeit für verloren galt, ist von Crowe und Cavalcaselle in einem Bild der Akademie zu Florenz wiedererkannt worden, welches sich bis dahin unter der Reihe der »Unbekannten« befand und vor seiner Uebertragung in die Galerie das Gemälde Cimabue's auf jenem Altar ersetzt hatte. (Die Personen der Trinität, von Cherubim umgeben, und von den hl. Gualberto und Benedikt angebetet.) — Dieses Gemälde und jene zwei in der Annunziata und den Uffizien sind jetzt die einzigen, die mit Sicherheit als Werke Baldovinetti's zu bezeichnen sind; wahrscheinlich von ihm sind die nur noch in Bruchstücken erhaltenen Wandgemälde in S. Miniato bei Florenz, die im Memoriale Albertini's als Arbeiten seiner Hand angeführt werden; eine Anzahl von Bildern in den Galerieen von Modena, Dresden, München und Schleissheim sind ihm mit Unrecht zugeschrieben worden. Aus dem Tagebuch des Künstlers (Ricordi di A. Baldovinetti) erfährt man noch, dass er eine Darstellung des Inferno, mit der Andrea del Castagno beauftragt war, an dessen Statt ausführte und dem Bildhauer Giuliano da Majano, der ihn mehrfach beschäftigte, unter anderem

ein Madonnenbild für den Aufsatz eines Altarwerks lieferte. In Gaye's Carteggio findet sich erwähnt, dass Dom. Michelino nach einer Zeichnung Baldovinetti's ein Porträt Dante's malte, das im Dom zu Florenz aufgestellt war. In der nämlichen Zeit, wo B. die Malereien für S. Trinità ausführte, entwarf er verschiedene Kompositionen für Glasfenster in den Kirchen S. Martino zu Lucca und S. Agostino zu Arezzo.

Baldovinetti gehörte mit den Peselli und Pollajuoli zu der Gruppe florentinischer Maler, die sich zu jener Zeit mit besonderem Eifer um die Vervollkommnung der malerischen Technik bemühten und, der bisherigen Temperamalerei gegenüber, durch Anwendung neuer Bindemittel eine lebhaftere Wirkung, mehr Glanz und Tiefe und eine größere Dauerhaftigkeit der Farbe erstrebten. Das Neue ihres Verfahrens bestand im Wesentlichen darin, dass sie zugeich mit den Vehikeln der Tempera auch ölige und harzige Substanzen als Bindemittel anwandten, und zwar vornehmlich, wie es scheint, die längst bekannte, aber bisher nur zum Firnissen gebrauchte vernice liquida, ein in Leinöl durch Kochen aufgelöstes Harz (Sanderac). B. hat nach Vasari's Bericht diesen mit Eigelb versetzten Firniss auch bei Wandmalereien als Bindemittel benutzt; von den Fresken in S. Trinità sagt Vasari ausdrücklich: Abozzò a fresco e poi finì a secco, temperando i colori con rosso d'uovo mescolato con vernice liquida fatta a fuoco. Hinsichtlich der Haltbarkeit haben sich diese Malereien nur wenig bewährt; die neue Farbenmasse, bemerkt Vasari, war von so zäher Beschaffenheit und so dick aufgetragen, dass sie an vielen Stellen abblätterte. Wahrscheinlich hatte B. auch schon bei jener früheren Freske in der Annunziata (nach Vasari: una storia a fresco e ritocca a secco) dasselbe Verfahren angewendet; von dem Gemälde ist fast nur noch die Zeichnung und Untermalung übrig, die obere Farbenschicht ist beinahe völlig abgesprungen. Besser hat sich das Tafelbild in den Uffizien erhalten; doch zeigt sich auch hier, dass das neue Bindemittel noch mangelhaft, insbesondere zu schwerflüssig war, und namentlich bei der Modellirung größerer Partieen noch große Schwierigkeiten verursachte.

Mit der seit Paolo Uccelli immer bestimmter hervortretenden realistischen Richtung der florentinischen Malerei standen diese technischen Neuerungen in unmittelbarem Zusammenhang; am meisten erwiesen sie sich derselben vortheilhaft, sofern das neue Bindemittel der malerischen Durchführung ungleich mehr in's Detail zu gehn gestattete, als die alte Temperatechnik. Die Sorgfalt in der Behandlung der Einzelformen, die Genauigkeit namentlich in der Schilderung der unlebendigen Dinge hebt Vasari bei B. besonders hervor. Das Gemälde der Annunziata war nach seiner Beschreibung von so minutiöser Ausführung, dass »man die Halme und Knoten des Strohes zählen konnte«; von dem Fleiss, den B. auf das Landschaftliche verwendete, gibt das Werk noch jetzt eine Vorstellung. Seine Gestalten sind meist von plumpen und schwerfälligen Formen und ohne lebendige Bewegung. An künstlerischer Bedeutung steht er gegen die Pollajuoli und Peselli entschieden zurück; er war, was Vasari eine persona sofistica nennt, ein Grübler in seinen technischen Experimenten, wie in der subtilen Durchführung seiner Bilder.

Vasari nimmt an, und jedenfalls mit Recht, dass die technischen Neuerungen Baldovinetti's und seiner Genossen, diese ersten Anfänge der italienischen Oelmalerei, noch vor die Zeit fallen, wo die vollendete flamändische Oeltechnik, die Malweise der Van Eyck, in Italien bekannt wurde; er sagt, dass die italienischen Neuerer vergeblich anstrebten, was von diesen Meistern geleistet wurde. Die Einführung und Verbreitung der Van Eyck'schen Technik, die Italien Antonello von Messina verdankte (s. diesen), hat jedenfalls erst nach dem J. 1465, im Verlauf der folgenden Jahrzehnte, stattgefunden; möglich daher, dass sie auf die späteren Arbeiten Baldovinetti's Einfluss hatte. Aus dem Traktat Filarete's, den die neuesten Herausgeber des Vasari im Kommentar zum Leben Antonello's von Messina zitiren, geht zwar hervor, dass eine Kunde von der neuen niederländischen Methode schon zwischen 1460 und 64 nach Florenz gelangte; doch war diese, wie das Dokument ausdrücklich sagt, eine ganz allgemeine, so dass sich schwerlich annehmen lässt, dass die technische Praxis schon von ihr Nutzen gehabt.

Ein besondres Interesse wendete B. der Musivkunst zu und beschäftigte sich auch auf diesem Gebiet sehr lebhaft mit Versuchen, das technische Verfahren zu verbessern. Mehrere alte Mosaikbilder wurden von ihm restaurirt: 1481 das Mosaik über dem Portal von S. Miniato, in der Zeit zwischen 1482 und 90 am Baptisterium zu Florenz das Mosaik über dem Portal der Nordseite und das des Kuppelraumes. (Richa, Chiese fior.)

Als Schüler Baldovinetti's sind Domenico Ghirlandajo und Graffione bekannt; jener war es eigentlich nur in Bezug auf musivische Arbeit, doch lassen sich auch in Gemälden desselben aus früherer Zeit Einflüsse Baldovinetti's erkennen.

Bildnisse des Künstlers:

1) Brustb. in der Ausgabe des Vasari von 1568 (u. in späteren), von Vasari gez. u. von C. Coriolano in Holz geschn.; in der Bottari'schen Ausg., 1759, 60. Radirung.
2) Dass. Gez. von G. Vasari. Gest. von G. B. Cecchi. 4. In: Serie degli uomini i più illustri etc. I. 75.
3) Dass. in Rund. Gest. in: L'Etruria pittrice. I. No. 23.

Nach ihm gestochen und photographirt:

1) Die Geburt Christi, in der Annunziata zu Florenz. Gius. Calendi dis. Gaet Vascellini incise. qu. Fol. In: L'Etruria pittrice. (Hier genannt: L'adorazione de' Pastori.)
2) Das Bild der Uffizien (Madonna mit dem Kind

und mehreren Heiligen). G. Marmocchi dis. G. Camera inc. Umrisse. Fol. In: Galerie de Florence, publiée sous la direction de Bartolini etc. Florence. 1841.

3) Zwei Bll. Figurenstudien. Phot. nach den Handzeichnungen in den Uffizien in Florenz, von Braun in Dornach (1869.) Fol.

4) Abnahme vom Kreuz, ebenda. Phot. von Demselben (1869). Fol.

s. Ricordi di A. Baldovinetti, herausgegeben von G. Pierotti, Lucca 1868. (Auszüge der Ricordi, deren Originaltext sich im Archivio di S. Maria Nuova zu Florenz befindet.) — Albertini, Memoriale (abgedruckt im II. Bd. der deutschen Ausg. von Crowe und Cavalcaselle's Gesch. der it. M.). — Vasari, ed. Le Monnier, IV. 74. 75. 101 ff. XIV. Tavola alfabetica. — Baldinucci, Opere. V. 318. — Gaye, Carteggio. I. 224. — Richa, Chiese florentine, V. p. XXXIV. — Rumohr, Ital. Forschungen. II. 268. — Eastlake, Materials for a history of oil painting. I. 223. 224. II. 19. — Crowe und Cavalcaselle, Gesch. der ital. Malerei. III. 106 ff. (deutsche Ausg.).

Herm. Lücke.

Baldrey. John K. Baldrey, englischer Zeichner und Stecher, der in London in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. thätig war. In Henry Bromley's *Catalogue of engraved british portraits* etc. London. 1873. wird ein Blatt ihm zugeschrieben, welches J. K. B. bezeichnet ist: das Porträt des Emperor Braysher Blind Porter of Cambridge. Seine Bll. sind in Punktirmanier gestochen und theilweise farbig gedruckt.

Von ihm gestochen:

1) Die Findung Moses'. Salvator Rosa pinx. Josiah Boydell dell. J. Baldrey sc. 1785. gr. Fol. (Coll. Boydell. V. No. 45.)
2) Diana u. ihre Nymphen. Nach Maratti. Oval. Fol.
3) Atalanta erschiesst den Hylaeus und Rhoecus. H. W. Bunbury del. gr. qu. Fol.
4) Macbeth und Banco's Schatten beim Banket. Nach S. Harding's Zeichnung.
5) 2 Bll. Daura am Wasserfall und Dartula (aus Ossian). Nach E. Burney. 1788. Oval. gr. 8.
6) The benevolent Physician. Nach Edward Penny.
7) The rapacions Quack. Nach Dems. 1874. Fol.
8) The young Florist. Nach D. J. Gardner. Oval. Fol. (Coll. Boydell. V. No. 31.)
9) Affection. Nach Dems. 1782. Oval. kl. Fol.
10) Cicely, the Rival of the Parsonn's Maid was the Gay. Nach H. W. Bunbury. 1787. Fol.
11) Marian, the Parsonn's Maid and neatest of the Plain-Gay. Nach Dems. Fol.
12) 2 Bll. Landleute aus dem Thale Llangollen im Lande Wales. Nach Dems. 1787.
13) T. Basselt. Brustb. in Medaillon. Nach Roth. 1791 8.
14) Cecile, Bildniss eines Mädchens, Halbfigur. Nach F. Hoppner. 1782. Fol.
15) Caporal Faer. H. W. Bunbury. 1787.
16) Lady Elisabeth Lambart. Nach J. Downman. 1783. Oval. kl. Fol.
17) Lord Rawdan. Nach J. Reynolds. 1784.
18) Skizzen von G. Morland: a) 12 Bll. und Titel (großentheils Thierstücke). Dedicated to H. W. Bunbury Esqu. etc. qu. Fol. — b) 5 Bll., unzusammenhängend (Genreszenen).

s. Brulliot, Dict. II. No. 1558. — Huber und Rost, Handbuch. IX. 361. — Le Blanc, Manuel. — Nagler, Monogr. III. 2699.

Gruner und W. Engelmann.

Baldrighi. Giuseppe Baldrighi, Maler in Parma, geb. 1723 in Stradella bei Pavia, † 1802. Er war ein Schüler des Vincenzio Meucci in Florenz und ging später auf Kosten des Herzogs von Parma nach Paris, wo er unter Boucher studirte. Nach Parma zurückgekehrt, wurde er Hofmaler des Herzogs. Er malte hauptsächlich Bildnisse in Miniatur, Pastell und Oel, unter andern ein grofses Gemälde mit den Porträts der Familie des Infanten D. Filippo, Herzogs von Parma. Ein mythologisches Bild von ihm, Der befreite Prometheus, befindet sich in der Academie in Parma.

Selbstbildniss des Künstlers, gest. von P. A. Pazzi, in: Pazzi, Serie di Ritratti etc. II.

Nach ihm gestochen:

1) Herzog Antonio de' Medici. Pazzi sc.
2) E. B. de Condillac, P. M. Alix sc. Oval. Fol.

s. Lanzi, Pitt. It. IV. 112.

Constanza Baldrighi, Malerin und Stecherin, Tochter des Vorigen, Gattin des Malers Biagio Martini. Sie soll ihre Radirungen mit den Initialen *C. B. F.* bezeichnet haben.

s. Campori, Lettere artistiche inedite. p. 386. — Nagler, Monogr. I. 2339.

***

Balduc. Meister Roque Balduc, Bildschnitzer in Sevilla. Er erhielt 1550 mit Pedro Becerril, Juan de Villaloa, Diego Vazquez und Pedro Bernal den Auftrag, das grosse von Vancart 1482 begonnene und von Jorge Fernandez Aleman 1526 vollendete Tabernakel des Hauptaltars durch Seiten-Vorsprünge zu erweitern. Diese wurden im Renaissance-Stil, doch mit Anpassung an den gothischen Stil der Kirche und des Tabernakels ausgeführt. B. starb 1561, ohne seine Arbeit beendigt zu haben. Erst 1564 wurde das Ganze, nachdem noch mehrere Andere daran beschäftigt gewesen, durch Juan Bautista Vasquez fertig gemacht. (s. diesen.)

s. Cean Bermudez, Descripc. de la catedral de Sevilla, p. 40 und dessen Dicc. I. 90. V. 147.

Fr. W. Unger.

Balducci. Giovanni Balducci, gen. Giovanni da Pisa, Bildhauer der Pisanischen Schule, in der ersten Hälfte des 14. Jahrh. Die frühesten mit seinem Namen bezeichneten Werke sind die Kanzel in S. Maria del Prato in S. Casciano bei Pisa und das Grabmal des 1322 verstorbenen Guarniero di Castruccio in der Kirche S. Francesco bei Sarzana, beides sehr geringe Arbeiten. Von Azzo Visconti nach Mailand berufen, führte B. für die dortige Kirche S. Eustorgio den

Grabschrein des hl. Petrus Martyr aus, der die Inschrift trägt: Magister Johannes Balducci de Pisis sculpsit hanc arcam A. D. 1339. (Abbildungen bei d'Agincourt, Sculpt. tab. 34, und in Morrona, Pisa illustrata, T. II.) Das Ganze zeigt eine reiche, architektonisch geschickte Anordnung: der Sarkophag, an den Seitenwänden und an dem pyramidalen Deckel mit Reliefs verziert, ruht auf acht Pfeilern mit allegorischen Figuren und trägt die Statuen der Madonna, des hl. Dominikus und des Petrus Martyr; die Ausführung der Bildwerke ist von verschiedenem Werth, die der Reliefs am schwächsten. Die Skulpturen von dem 1347 von B. erbauten, jetzt abgebrochnen Portal der ehemaligen Brerakirche in Mailand sind äusserst rohe Arbeiten, die schwerlich von ihm selbst herrühren. (Abbildung der Portalstatuen bei Cicognara, Tab. 37. — Die Inschrift des Portales besagte: hedificavit hanc portam, während es bei der Arca heisst: sculpsit, woraus hervorzugehen scheint, dass B. bei dem Portal nur als Architekt beschäftigt gewesen.) — Den Verfall der Pisanischen Bildhauerschule, der nach ihrem Aufschwung unter Andrea Pisano rasch und fast plötzlich eintrat, zeigen die Werke Balducci's sehr auffällig. Gleichwol vermochte die Pisanische Tradition, die für Mailand, wie es scheint, hauptsächlich durch B. vermittelt wurde, auch hier noch befruchtend einzuwirken; Beweis dafür sind mehrere Skulpturen in S. Eustorgio: die Reliefs aus dem Leben der hl. drei Könige von 1347, das Grabmal des Stefano Visconti und die Flachreliefs aus der Passionsgeschichte am Hochaltar. Bedeutender noch erscheint der Einfluss des Pisanischen Stils in der Arca di S. Agostino im Dom zu Pavia. — Das Grabmal des Azzo Visconti († 1339), der B. nach Mailand berief, ehemals in S. Gottardo, jetzt in Fragmenten im Palast Trivulzi zu Mailand, ist vielleicht ein Werk des Balducci.

s. Cicognara, Storia della Scultura. I. 457—460. — Bianconi, Nuova Guida di Milano. p. 215. — Morrona, Pisa illustrata. I. 199. — Schnaase, Kunstgesch. VII. 492.

* * *

Balducci. Matteo Balducci, ein Maler dritten Ranges aus der umbrischen Schule, geb. im letzten Viertel des 15. Jahrh. zu Fontignano. Seine Bilder, meist schwach im Ausdruck und wässerig in der Färbung, zeigen den Schulcharakter Pinturicchio's. Dass er zu diesem in persönlicher Beziehung stand, beweist eine Vertrags-Urkunde vom J. 1509, in der er als Zeuge genannt ist. Ferner weiss man, dass er sich 1517 auf 6 Jahre als Geselle bei Bazzi (Soddoma) verdingte. Nach Gualandi's und Mezzanotte's Mittheilungen (s. d. Litt.) hatte er im J. 1543 eine Besitzung in Città delle Pieve und bekleidete dort 1550 und 1553 das Amt eines Gemeinderathes. — In der Kirche S. Spirito zu Siena (Cap. de' Borghesi) ist von ihm ein Altarbild: Die Himmelfahrt der Maria; die dazu gehörige Predelle befindet sich in der Akademie von Siena, die noch sieben andre Bilder Balducci's besitzt. In seiner Art ist nach Crowe und Cavalcaselle Eine Geburt Christi in S. Maria Maddalena zu Siena und Eine Madonna mit Heiligen im Louvre zu Paris (Mus. Nap. III. Nr. 193). In allen diesen Bildern zeigt sich keine Spur von einem Einfluss Soddoma's.

s. Vasari, ed. Le Monnier. VI. 58. n. 3. XI. 163. — Milanesi, Doc. Sen. III. 72. — Gualandi, Memorie, II. 17. 18. — Mezzanotte, Vita di Perugino, p. 286. — Crowe und Cavalcaselle, Gesch. d. It. M. IV. 319. 320.

* * *

Balducci. Giovanni Balducci, nach seinem mütterlichen Oheim Cosci zubenannt, Maler aus Florenz, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. Er war ein Schüler des Battista Naldini, vielleicht glücklicher begabt, aber noch manierirter, als dieser. An dem Kardinal Alessandro de' Medici, dem nachmaligen Papst Leo XI., fand er einen Gönner, der ihn reichlich beschäftigte. Von Florenz, wo er im Dom das Abendmal und andere Fresken, im Kloster della Crocetta die Auffindung des Kreuzes Christi malte, ging er um 1590 nach Rom und führte auch hier zahlreiche Bilder aus, unter denen die Fresken in S. Prassede und in S. Giovanni in Laterano für die besten gelten. Später folgte er einem Rufe des Kardinals Alfonso Gesualdo nach Neapel, wo er um 1603 starb.

Nach ihm gestochen:

1) Christus im Tempel unter den Schriftgelehrten. Gest. von Scacciati nach einer Federzeichnung Balducci's. Heineken, Dict.
2) Zwei Bilder für den Einzug der Großherzogin Christine (Prinzessin von Lothringen) in Florenz. 1589. Von einem anonymen Stecher. Heineken, Dict.

s. Baglioni, Le Vite de' pittori etc. p. 74. — Lanzi, Pitt. It. I. 176. — Richa, Chiese Fiorentine, passim. — Descrizione del regale Apparato etc. Firenze 1589 (Unter A. Allori I. 506). — Celano, Notizie della città di Napoli.

Jansen.

Balduinus. Paganus Balduinus war Bürger von Messina und Münzmeister zu Brindisi unter Kaiser Friedrich II., der ihm 1221 in Anerkennung seiner Verdienste Besitzungen in Viaregium (ehemals Castrum maris) bei Lucca verlieh. In Messina und Brindisi liess der Kaiser damals die berühmten goldenen Augustalen prägen, die in Nachahmung antiker Münzen den Profilkopf Friedrich's II. und auf der Rückseite einen sitzenden Adler mit ausgebreiteten Flügeln zeigen, und, wie sehr sie auch hinter den antiken Vorbildern zurückbleiben, doch unbestritten zu den schönsten Münzen gehören, welche das Mittelalter aufzuweisen hat. (Ungenügende Abbildungen bei Agincourt, Sculpt. Table 27. Nr. 5 nach Exemplaren der Sammlung des Franc. Carelli zu Neapel.)

s. Memorie e Documenti p. serv. a. ist. di Lucca. III. 1. p. 223. — Huillard Bréholles, Hist. dipl. Frider. Paris 1852. II. T. II. 1. p. 172. — Marzo, Arti in Sic. II. 324. — Schnaase, Kunstgesch. VII. 321. 609.

Fr. W. Unger.

Balduini. Bernardino Balduini, Maler in Mailand, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh.

Nach ihm gestochen:

1) Kardinal Erzbischof Friedrich von Mailand. 1681. Gest. von J. Blondeau.
2) Die Herzogin de la Valière. Gest. von Dems. (?) Fol.

s. Heineken, Dict.

W. Engelmann.

Balduino. Alesso Balduino, italienischer Kupferstecher und Radirer, von dem sich in der Zeitschr. L'arte in Italia in den Jahrgängen 1869 —1874 eine Anzahl radirter Bll. finden.

Von ihm radirt:

1) Renzo e il dott. Azzeccagarbugli. In: L'Arte in Italia. 1869.
2) Qui pro Quo. Nach Enrico Gamba. Ebenda. 1870.
3) Strada al mercato. Nach Giul. Viotti da Casale. Ebenda. 1872.
4) Ricordo del golfo di Geneva. Nach Corsi. Ebenda. 1873.

W. Engelmann.

Baldung. Hans Baldung, genannt Grien, HGB · HB · oder Grün, auch Hans HG · HGB · Grün und Grünhans, (vgl. Dürers Tagebuch der niederländischen Reise, p. 138 in Campe's Reliquien, Nürnberg 1828), Maler, Kupferstecher und Zeichner für den Formschnitt aus Schwäbisch-Gmünd, geb. zwischen 1475 und 1480, † 1545 zu Strassburg.

I. Sein Leben.

Die üblichen Angaben über sein Geburtsjahr schwanken zwischen den Jahren 1470 und 1480. Der Grund, weshalb wir uns für obige Zeitbestimmung entscheiden, ist der, dass B. auf einem unten zu erwähnenden Selbstporträt vom J. 1507 das ungefähre Alter von 30 Jahren zeigt. Ueber die Jugend des Künstlers sind wir gänzlich ohne Nachricht. Die frühesten, ihm zugeschriebenen, datirten Werke sind zwei Altarbilder in der Todtenkapelle des Klosters Lichtenthal bei Baden-Baden, mit dem aus *H* und *B* zusammengesetzten Monogramm und der Jahreszahl 1496. Es ist eine alte Tradition, die den Namen unseres Meisters an diese Gemälde knüpft; eine äussere Wahrscheinlichkeit für seine Autorschaft kann in dem Umstande gefunden werden, dass urkundlich zu verschiedenen Zeiten Glieder seiner Familie jenem Kloster angehörten. — Das erste sichere Datum für seine Kunstbethätigung ist das Jahr 1501, welches sich auf einem mit Silberstift gezeichneten Bildniss Kaiser Maximilian's in Baldung's Skizzenbuch im Kupferstichkabinet zu Karlsruhe vorfindet. Dann ist eine Lücke bis 1507, aus welchem Jahre das früheste unbezweifelte Gemälde B.'s datirt, der Sebastiansaltar im Besitze des Hrn. Friedr. Lippmann in Wien und wahrscheinlich auch die Anbetung der Könige im Kgl. Museum zu Berlin. An diese Zeit knüpfen wir eine Vermutung, deren große Wahrscheinlichkeit bis zur Evidenz zu bringen von höchstem Interesse sein müsste. Sie geht dahin, B. habe während der Jahre 1507 bis 1509 in Dürer's Werkstatt gearbeitet. Deutlichen Fingerzeig hiefür geben nämlich zwei Gemälde im Pal. Pitti zu Florenz, welche, obgleich von Mündler für Originale erklärt, doch nur Kopien nach Dürer von Baldung's Hand sind und zwar nach den im Museo del Prado zu Madrid befindlichen Tafeln, Adam und Eva im Paradies, welche die Inschrift »Albertus Dürer Alemanus faciebat post Virginis partum 1507« und das Monogramm tragen. Dieselben waren ursprünglich Eigentum der Stadt Nürnberg, und somit ist wol die Annahme gestattet, B. habe sie an diesem Orte und zwar unter Dürers Augen kopirt, dem er offenbar auch in den zwei nächsten Jahren zur Seite stand, als derselbe den Altar für Jakob Heller fertigte; denn die Angabe Sandrart's, Hans Grünewald habe die Innenseite der Flügel jenes Werkes gemalt, beruht zweifellos auf einer Verwechslung dieses Malers mit Baldung, die auch sonst bei Sandrart vorkommt. — Vom Jahre 1507 datirt ferner der seltene Kupferstich mit dem Monogramm HG ·, ein Alter, ein Mädchen umarmend, den man nach dem Vorgange Schorn's und Passavant's wol mit Recht zu den Arbeiten Baldung's zählt.

Die erste urkundliche Notiz über Baldung's Aufenthalt in Strassburg datirt von 1509. Aus diesem Jahre enthält ein Bürgerbuch in Strassburg die Angabe: »Item Hans Baldung der molor hat das Burgrecht Koufft tertia post quasimodo geniti.« Am 31. Okt. 1510, heisst es ferner, schenken dem Werk unser lieben Frauen »Meister Hans Baldung und Margaretha sin ehliche Hausfraue ein schwarz schameloten Karsuckel« und verbrüdern sich Beide »in unser lieben Frauen Bruderschaft«. (Mittheilung aus dem Stadtarchiv zu Strassburg vom vormaligen Archivar Schneegans; vgl. Gesch. der Stadt Freiburg i. Br. von Dr. H. Schreiber, III. 241.) — Hieran schliesst sich ein Dokument, nach welchem anzunehmen ist, dass B. in der ersten Hälfte des J. 1511 von Strassburg nach Freiburg i. B. übersiedelte. In einem Rathsprotokoll dieser Stadt v. J. 1511 heisst es, nach einer gefälligen Mittheilung des Hrn. Prof. Bauer in Freiburg: »Uff Montag nach cantate. — Hansen von Gmünd ist

etlich eichen und thennins Bucholz wiedz von alter herkomen ist, zue buen vergoendt und geben worden.« Unter diesem »Hansen von Gmünd« muss nothwendig H. B. verstanden werden, da kein Anderer dieses Namens und dieser Abstammung damals in Freiburg vorkommt. Die Freiburger Münsterrechnungen nennen ihn zum ersten Mal im J. 1513, wo ihm 190 fl. 14 Pfenning auf erste Rechnung für seine Gemälde entrichtet werden (vgl. Schreiber a. a. O.). Wirklicher Bürger scheint er in Freiburg nicht geworden zu sein, da er im Bürgerbuch daselbst nicht eingetragen ist und in Strassburg sein Bürgerrecht nicht eigentlich aufgegeben hatte. Dagegen ist kaum zu bezweifeln, dass er während der langen Zeit seines Aufenthaltes in Freiburg Satzbürger (Hintersasse) gewesen ist. Er wird ferner in den Jahren 1515, 1516 und von da an noch öfter bis zum J. 1552 in den Freiburger Münsterrechnungen erwähnt. Was es damit vom J. 1545 an für eine Bewandniss hatte, muss unten erörtert werden. Im J. 1533 erscheint er zum ersten Male in jenen Rechnungen mit dem Zusatze: »zu Strassburg.« Ob dies jedoch so zu verstehen, als sei er erst in diesem Jahre wieder nach Strassburg zurückgekehrt, ist zweifelhaft, da Schneegans urkundlich erhärtet, dass aň. 1517 5. Mai »Hans Grien, der Maler« abermal das Bürgerrecht zu Strassburg gekauft. Darnach könnte man annehmen, er habe sich schon in diesem Jahre wieder in seiner eigentlichen Heimat angesiedelt, nachdem er 1516 laut Inschrift das große Altarwerk in das Münster zu Freiburg geliefert. Schneegans bemerkt ferner: »Zwischen 1509 und 1517 ist merkwürdig genug B. Grien, nicht unter denjenigen eingetragen, welche in dieser Zwischenzeit zu Strassburg ihr Bürgerrecht aufgesagt hatten. Da er aber dasselbe nochmals ankaufen musste, so scheint er es während und in Folge seiner längeren Abwesenheit verloren zu haben.«

Vom J. 1518 an wird seiner in einer Reihe von Strassburger Urkunden als civis Argentinensis Erwähnung gethan. Von einer Unterbrechung seines damaligen Aufenthaltes in Strassburg berichtet Vierordt in der Gesch. der evangel. Kirche im Großherzogthum Baden, (I. 170): »B. kehrte im Sept. 1518 mit dem Dichter Philipp von Engen vom Augsburger Reichstag zurück«. Stützt sich diese Angabe nur auf eine Stelle in Spalatin's Brief an den Juristen Ulrich Zasius an der Universität Freiburg (Zasii epistolae etc., edid. Rieggerus, Ulmae 1774, p. 489), so muss sie wegen der Dunkelheit derselben einigermassen fraglich erscheinen; wäre indess des Verfassers Annahme auf anderem Wege zu erweisen, so gäbe sie einen neuen Beleg dafür, dass B. zu den Anhängern und Vorkämpfern der Reformation hielt, denn zu diesen zählte der genannte Philippus Engentinus. Den vollgültigsten Beweis für Baldung's protestantische Gesinnung besitzen wir übrigens in seinem Holzschnittbilde Luthers (Bartsch Nr. 39), auf welchem merkwürdiger Weise die Taube des hl. Geistes den kühnen Augustinermönch überschwebt, wodurch sich Bartsch vermutlich verleiten liess, in dem Blatt die Darstellung eines Heiligen und zwar des Dominikus zu erblicken.

Ueber Baldung's ferneren Aufenthalt in Strassburg ist nichts anderes Zuverlässiges überliefert, als dass er 1545, in demselben Jahre, in welchem er, ungefähr 70 Jahre alt, starb, von der Zunft zur Steltzen in den großen Rath gewählt wurde. (laut Büheler's handschr. Chronik der Stadt Strassburg, die bis zum J. 1870 zum Bestand der Strassb. Bibl. gehörte.) Strobel (Gesch. des Elsasses III. 568) will wissen, er habe den Charakter eines bischöflichen Malers zu Strassburg gehabt, verschweigt aber, worauf sich diese Nachricht stützt. — Aus den auf uns gekommenen datirten Werken seiner Hand ersehen wir, dass er bis zum Ende seines Lebens künstlerisch thätig war. Ein mit Silberstift gezeichnetes Bildniss des Alt-Ameisters Nicolaus Hugo Kniepf im Skizzenbuch Baldung's zu Karlsruhe trägt das Datum 1545.

Rücksichtlich seiner sozialen Stellung wissen wir, dass er zu hervorragenden Persönlichkeiten jener Zeit in naher Beziehung stand, so zu dem »Thumbherrn«, Bernhard IV., Grafen von Eberstein, nach den Annales Suevici von Crusius, Lib. IV. Partis II. cap. III. 108. Dieses Verhältnisses zu Bernhard von Eberstein wird auch von Krieg von Hochfelden, in der Geschichte der Grafen von Eberstein in Schwaben, Erwähnung gethan, allerdings auf Grund eines Dokumentes, dessen Existenz vor der Hand noch zweifelhaft ist. »Auf der Kgl. öffentlichen Bibliothek in Stuttgart«, heisst es a. a. O. p. 294, »befinden sich die mit der Feder gezeichneten Umrisse Ebersteinischer Ahnenbilder, wie solche im Rittersaale zu Neu-Eberstein auf die Wand gemalt waren. In einem Schreiben, das gleichfalls auf der obenerwähnten Bibliothek aufbewahrt wird, bittet der Doktor »Caspar Baldunger« seinen Bruder, Meister »Hanns Baldungern« (sic) den Maler, da er mit dem ehrwürdigen und wohlgebornen Grafen Bernhard von Eberstein befreundet sei, diesem den Bericht von dem uralten Herkommen der Grafen von Eberstein zu überreichen, welchen er aus alten Chroniken zusammengetragen«. Das Schreiben, von dem hier die Rede ist, findet sich auf der genannten Bibliothek nicht vor. Von Federzeichnungen sind daselbst nur 2 Bll. vorhanden, die zu den von Krieg erwähnten gehören könnten, aber keineswegs sicher von B. herrühren. Nach Mittheilung des Herrn Direktor von Stälin, vormaligen Vorstandes der Staatsbibliothek, hat Krieg die Nachforschungen in Stuttgart nicht selbst angestellt; möglich daher, dass hier ein Missverständniss vorliegt und Krieg's Gewährsmann Schreiben und Zeichnungen an einem anderen Orte gesehen hat. — Dass B. vom Markgrafen Christoph von Baden

hochgeschätzt war, beweisen die mehrfachen Bildnisse dieses Fürsten und seiner Familie, die von der Hand Baldung's auf uns gekommen sind. Was aber dem Meister mehr als all' das Ehre macht, ist Dürer's Freundschaft, dessen rührender Beweis sich bis auf unsere Tage erhalten hat. Es ist eine Locke Dürer's, die B. nach dem Hingang seines Lehrers und Freundes zukam und die er wie eine Reliquie bewahrte. Eine ausführliche Geschichte dieser Locke zu geben, ist hier nicht der Ort. Nur in Kürze sei erwähnt, dass sie unlängst aus dem Besitze des Malers E. Steinle in Frankfurt in den der Akademie der Künste zu Wien übergegangen und dass die Reihe der früheren Besitzer direkt bis auf B. zurück zu verfolgen ist.

Siebenzehn Jahre überlebte Baldung den Nürnberger Meister und starb wie dieser kinderlos unter Hinterlassung einer Wittwe. Ueber des Meisters Wohnung, die Verwandtschaft seiner Frau und sein Begräbniss erfährt man aus Büheler's oben erwähnter Chronik folgendes: »Auch inn diesem hir obgenanten Jar 1545, do ist Alhir inn der Statt Strassburg namlichen der weitberuemt Hanns Baldung mit Todt verschieden und abgangen und ist wohnhaft gesessen nemlich In der Brandgassen gegen Graff Bernhart von Ebersteiner Hoff Ein Thumbherr hoher Stift, oder zwischen graue Jacob dem Rheingrauen auch ein Thumbherr hoher Stifft und geht hinden uff den graben gegen dem Rossmarkt hinuss und hatt Herr Christmann Herlin's canonici zum Jung. St. petters Schwester zu der Ehe gehabt und keine Kinder hinder ihm verlassen, und auss seiner Behausung mit einer grossen prozess hinuss zu S. Helena getragen und aldo zu der Erden bestatigt und vergraben worden«. — Ist hieraus das Ansehen und die Beliebtheit B.'s bei seinen Mitbürgern ersichtlich, so spiegelt sich sein Ruhm auch über die Grenzen seiner Heimat hinaus in den Reimen des gelehrten Kanonikus von Toul, Jean Pelerin, genannt Viator, die er als Zueignung an die zeitgenössischen Künstler zur dritten Auflage seiner Schrift »De artificiali perspectiva« vom J. 1521 verfasste und worin er Baldung unter dem Namen Hans Grün verherrlichte. Es war dies in dem nämlichen Jahre, wo Dürer in den Niederlanden für die Verbreitung seines Namens sorgte, indem er Arbeiten seiner Hand theils verkaufte, theils verschenkte. Und sicher verdient es Baldung heutigen Tages nicht, dass man ihn in Werthschätzung und Gedächtniss gegen Cranach, Burgkmair und manch' anderen Minderbegabten herabsetzt. Wie redlich er um seine Kunst in reger Arbeit bemüht war, sagt uns sein Wahlspruch, der sich in dem Skizzenbuch zu Karlsruhe aufbewahrt findet: »Hodie aliquid, cras nihil«.

Noch sind einige oben nur angedeutete Umstände und Streitpunkte eingehender zu prüfen. Zunächst die Frage nach des Meisters verschiedenen Namen und nach seiner Verwandtschaft, nach seinem Todesjahr und endlich die wichtigste, ob es, wie Nagler in den Monogrammisten annimmt, zwei Künstler des Namens Baldung zu jener Zeit gegeben.

Die genealogischen Nachweise über Baldung's Familie gibt Schreiber in seinen Mittheilungen a. a. O., indem er sich dabei auf eigene urkundliche Forschungen in den Archiven Freiburg's und auf gleich zuverlässige Mittheilungen des Archivars Schneegans aus Strassburg stützt. Als des Malers nächste Verwandte kennt man hiernach einen Bruder Caspar Baldung und Beider Neffen Pius Hieronymus Baldung; der erstere war seit 1502 Lehrer an der Artisten-, später an der Juristenfakultät der Universität Freiburg, zuletzt Stadtadvokat zu Strassburg, † 1540, der letztere seit 1506 Lehrer der schönen Wissenschaften und des Rechts an der Universität Freiburg, seit 1510 Rath der vorderösterreichischen Regierung zu Ensisheim. Als Vater unseres Künstlers lässt sich ein Johann Baldung, causarum ecclesiasticarum Argent. jurat. procurator, mit dem Datum 1492 angeführt in Luck's handschriftlichem Wappenbuch, — vermuten, aber auch nur vermuten. Um jene Zwei, den Bruder und den Neffen, gruppiren sich, urkundlich nachweisbar, noch eine Menge näherer und entfernterer Verwandten unseres Meisters, alle des Namens Baldung, woraus unwiderleglich folgt, dass auch sein Familienname Baldung und nicht Grün oder mundartlich Grien gewesen, wie seit Bartsch eine Reihe von Schriftstellern bis zum heutigen Tage annahmen, welche Baldung für gleichbedeutend mit Balduin, französisch Baudouin, also für einen Vornamen hielten, was schon sprachlich durchaus unhaltbar. Grien oder Grün war nur ein Beiname, oder Uebername speziell unseres B., der sich denn auch, ohne einem ferneren Zweifel Raum zu gestatten, auf einer der Freiburger Tafeln: »Joannes Baldung, cognomine Grien, Gamundianus« schreibt. Uebereinstimmend hiermit wird er in einer langen Reihe von Strassburger Urkunden als »honestus Joh. Baldung pictor, alias Grien, oder »Joh. Baldung pictor, civis Argentinensis« aufgeführt. Vermutlich gab, wie auch Prof. Schreiber annimmt, eine besondere Vorliebe des Künstlers, sich in grüne Stoffe zu kleiden, den Anlass zu dieser farbigen Bezeichnung. Zwei Figuren, die man für Porträts des Meisters zu halten hat, scheinen diese Annahme zu rechtfertigen: auf dem Sebastiansaltar des Hrn. Lippmann in Wien die ganz in Grün gekleidete Figur eines jungen Mannes; auf der Haupttafel der Rückseite des Freiburger Hochaltars die überaus scharf individualisirte Figur des Mannes im grünen Wamms, der eine Hellebarde trägt. Dafür, dass diese letztere Gestalt das Porträt des Künstlers ist, spricht insbesondere das Knäblein, das links hinter ihr hervorschauend eine

Tafel mit beiden Händchen hält, auf der das bekannte Monogramm Hans Baldung's steht. In dem älteren der beiden Köpfe sind die Züge des jüngeren, obwol sie stark gealtert erscheinen, doch deutlich wiederzuerkennen. Prof. Schreiber (a. a. O.) hält auf dem Freiburger Bild eine andere Figur für das Porträt des Meisters: »hier hat wol auch der Maler in dem Mann mit dem rothen Barett, der uns so seelenvoll anschaut, sein eigenes Bildniss gegeben«. Der Ausdruck »Mann« ist nicht zutreffend; die Person, auf die er sich bezieht, zeigt das Alter eines Jünglings und erscheint viel zu jung, um den Meister zu der Zeit, wo er das Bild malte, vorstellen zu können. Sicher ist auch sie Porträt, vermutlich das eines Schülers oder Gehilfen.

Wir kommen zu der Entdeckung Nagler's, die er, Monogr. III. No. 988, in folgenden Sätzen niedergelegt hat: »Büheler (der Strassburger Chronist) meldet dann noch weiter den Tod und die Beerdigung des »weitberühmten und kunstreichen Malers Herr Hans Baldung«. Daraus ersieht man, dass in Strassburg 1545 ein Maler H. B. gestorben, es frägt sich aber, ob dies der Meister mit dem Beinamen »Grien« ist. Nach dem, was bisher gesagt ist, haben wir einen H. B. mit dem Beinamen »Grün« oder »Grien« aus Gemünd und auf ihn passt auch das Zeichen

HGB. Aber anstatt einen Meister dieses Namens fest zu haben, tritt sogar noch ein zweiter auf. Nach einer neuen Entdeckung wurde H. B., der Strassburger Meister, in Meyersheim zum Thurm, einem Dorfe 3 Stunden von Strassburg, im J. 1476 geb. Er hatte zu Strassburg den Titel eines bischöflichen Malers und starb 1545 als Mitglied des grossen Rathes. Der Maler H. B. von Meyersheim zum Thurm kann nicht der H. B. Grien von Gmünd sein, jener Meister, welcher schon 1496 im Kloster Lilienthal (sic!) in Baden malte, dann im Dome zu Freiburg mit Namen und Geburtsort auftritt und auch durch Gemälde auf der Bibliothek in Colmar, im Museum zu Darmstadt, in der Galerie des Baron Speck von Sternburg in Lützschena u. s. w. bekannt ist«. »Der Buchstabe G im Monogr.«, heisst es weiter, »stimmt nicht für den bischöflichen Maler H. B. von Meyersheim zum Thurm in Strassburg. Auch wird dieser nur H. B. genannt, nicht Grien oder Grün und der Grün Hans des Albr. Dürer ist daher der Meister von Gmünd, welcher ebenfalls in Strassburg gelebt haben muss, da sein Zeichen auf Holzschnitten der Grüningerschen Offizin vorkommt. Vielleicht nahm er zum Unterschiede von dem bischöflichen Hofmaler H. B. den Beinamen »Grün« an, und es erklärt sich dadurch die abweichende Angabe des Todesjahres des H. B. Grien. Nach Einigen soll er am 10. Aug. 1552, nach Anderen 1545 in Strassburg gest. sein. In letzterem J. starb ein Maler H. B., wie wir oben gesehen haben«.

Die Oberflächlichkeit einzelner Angaben muss von vornherein gegen die Nagler'sche Behauptung Misstrauen erwecken und die ganze Argumentation würde eine kurze Abfertigung verdienen, wären die Monogrammisten nicht bis zur Stunde ein so weit verbreitetes Hülfsmittel in der Hand von Kunstgelehrten und Liebhabern und somit im Stande, gar Viele irre zu führen. Unter der Oberflächlichkeit begreifen wir die beiden Lesarten »Lilienthal« und »Meyersheim«, da doch jedem Unterrichteten Lichtenthal bei Baden-Baden bekannt ist und Jeder, der über H. B. schreibt, sich genauer nach dem Namen des Dorfes Weyersheim hätte umsehen sollen. Was das Uebrige betrifft, so steht laut Rathsbuch zu Strassburg und Bericht Büheler's fest, dass 1545 zu Strassburg ein Maler Namens H. B. gestorben ist. Nagler will nun nicht gelten lassen, dass dieser und unser H. B. Grien ein und dieselbe Persönlichkeit sei: erstens, weil bei beiden Angaben über sein Ableben der Zuname Grien nicht zu finden und zweitens, weil laut einer Freiburger Hüttenrechnung H. B. Gr. am 10. Aug. 1552 verstorben sei.

Das Fehlen des Zunamens oder Uebernamens ist in einer offiziellen Rathsherrnliste und auch bei dem Chronisten, namentlich, da er über Tod und Begräbniss des Meisters berichtet, nichts Auffälliges. Der Maler heisst, wie wir bewiesen, ursprünglich nicht anders, als Hans Baldung; es fehlt ihm daher nichts, wenn man ihn, sei es wann oder wo es wolle, auch nur mit diesem seinem angeborenen Namen nennt. Hiezu kommt der Holzschnitt Pass. 76, auf dem sich das Monogr. HB neben Grien's Familienwappen findet und die Thatsache, dass sich derselbe Künstler auf 3 in Holz geschnittenen Pferdegruppen, Bartsch 56, 57, 58, nicht anders als Joh. Baldung und kurzweg Baldung bezeichnet hat — derselbe Künstler; denn das Pferd auf dem Stiche Le Palefrenier, B. 2, die Pferdestudien in dem mehrerwähnten Skizzenbuche Grien's und verschiedene Gemälde von ihm, auf denen sich Pferde befinden, bekunden in ihrer ganz eigentümlichen Auffassung unabweislich dieselbe Künstlerhand, wie jene 3 Pferdegruppen. Noch bleibt zu erwähnen, dass die Freiburger Urkunde ebenfalls nur den Namen »Baldung« nennt und doch jedenfalls H. B. Gr. meint.

Mit dem zweiten Grunde Nagler's freilich steht es etwas anders. Dass zufolge der Freiburger Hüttenrechnung H. B. Gr. 1552, ein Maler H. B aber nach der Strassburger Urkunde 1545 gestorben sei, ist das wichtigste Beweismittel, das er beibringt und in der That auch von einer Beschaffenheit, dass es auf den ersten Anblick nicht wenig stutzig macht. Bei näherer Betrachtung erweist es sich jedoch ebenso wenig stichhaltig wie das erste.

Aus einer Beglaubigung von der Hand des Chronisten Büheler erfahren wir, dass sein

Schwager, der Strassburger Maler Nikolaus Krämer nach dem Tode »des Kunstreichen Moler, Hans Baldung« dessen »Kunst« (d. h. seinen künstlerischen Nachlass) »mit einander kaufft« habe, und dazu auch eine Haarlocke Dürer's, die B. nach dessen Tode erhalten. Nach des Schwagers Ableben aber habe ihm solches seine Schwester geschenkt. Wenn wir auch unter »solches« nur die Haarlocke zu verstehen haben, so ist doch nicht zu zweifeln, dass das erwähnte Skizzenbuch, in dem sich vorn Büheler mit derselben Hand, die man in seiner Chronik kennen lernen konnte, als Eigentümer eingeschrieben hat, aus eben dem Nachlass H. B.'s stammt, den der Maler Krämer an sich gekauft. Dieser H. B. ist zufolge der Beglaubigung, die Büheler der Locke Dürer's beigefügt, 1545 gestorben, der Urheber des Skizzenbuchs aber stellt sich durch dutzendfaches Anbringen des Monogramms HGB als H. B. Grien heraus; somit ist der Maler H. B., der von der Rathsherrnliste zu Strassburg und der Chronik Büheler's als im J. 1545 verstorben angegeben wird, identisch mit H. B. Grien, und da man nicht zwei Mal sterben kann, so muss sich entweder die Strassburger, oder die Freiburger Urkunde in Angabe seines Todesjahres irren. Ohne Bedenken wird man der Strassburger die grössere Autorität zuerkennen dürfen, da ein Rathsbuch immerhin mehr Glauben verdient, als eine Hüttenrechnung. Dazu kommt die Bestätigung des Chronisten, die wenigstens kein Misstrauen verdient. Für die Angabe der Freiburger Rechnung lässt sich allerdings folgendes geltend machen: falls derselben ein Irrtum zu Grunde liegt, hat die Kasse des Münsterbaues einen pekuniären Schaden erlitten, und es müsste dieser Irrtum bei der geschichtlich bekannten Knappheit der Mittel, über welche die Kasse zu verfügen hatte, ziemlich auffällig erscheinen. Damit verhält es sich so. Der Meister hatte einen Leibdings-Vertrag mit den Hüttenpflegern abgeschlossen, dahin lautend, dass er, statt sich die ihm für seine Arbeit noch zukommenden 250 fl. ausbezahlen zu lassen, für sich und seine Frau eine jährliche Rente von zusammen 25 fl. vorbehielt, doch so, dass mit dem Ableben des einen Ehegatten nur die Hälfte derselben ausbezahlt, mit dem Ableben des andern aber die ganze Obligation erlöschen sollte. Dass B. damit durch augenblickliche, vermutlich wünschenswerthe Erleichterung der Münsterbaukasse einen Tribut löblicher Dankbarkeit und Anhänglichkeit an Freiburg erlegen wollte, wird kaum zu leugnen sein; aber eben so fest steht auch, dass seine und seiner Frau lange Lebensdauer die wohlmeinende Absicht schliesslich ziemlich illusorisch machte. Denn, nehmen wir vorweg als feststehend an, was nachträglich noch zu beweisen, B. habe bis 1545, seine Frau aber bis 1552 gelebt, so hat ihnen jene Kasse im Laufe dieser langen Zeit statt 250 fl. volle 800 fl. ausbezahlt, und wenn wir auch Zins- und Zinseszinsberechnung veranschlagen, so wird sie es doch kaum ohne Nachtheil gethan haben. Bei dieser ohnedies schlechten Stellung zu dem Geschäft müsste es in der That sehr verwunderlich erscheinen, dass die Münsterpflege auch noch über Gebühr die Zahlung sollte ausgedehnt haben. Wollen wir ihr nicht grosse Nachlässigkeit und der Wittwe B.'s nicht betrügliche Gewinnsucht zur Last legen, so bleibt der einzige Ausweg, anzunehmen, die Pflege habe einen neuen Vertrag mit letzterer abgeschlossen, oder ihr aus Pietät für den verstorbenen Gatten als Gratial 3 Jahre lang die volle Leibdingssumme gewährt. Darüber erfahren wir indess nichts, sondern es laufen im Gegentheil in den Freiburger Rechnungen die Posten durchweg, bis zu dem letzten anno 1552 ausbezahlten, auf den Namen des Malers selber. Die Vermutung liegt nahe, die Hüttenpflege habe trotz besseren Wissens aus Bequemlichkeit den Posten unter demselben Namen fortgeführt, und unter dem von ihr angegebenen Todestag Baldung's sei der seiner Frau verstanden.

Auf Urkunden gestützt, berichtet nun Archivar Schneegans in Schreiber's Geschichte der Stadt Freiburg, dass Frau Baldung ihren Gatten überlebt hat und als Hausfrau des Strassburger Bürgers Philipp Winter anno 1552 verstorben ist. Also kann B. nicht auch in diesem Jahre gestorben sein. Die Angabe von Schneegans wird durch das erwähnte Wappenbuch Luck's bestätigt, das bei dem Baldung'schen Wappen die Bemerkung enthält: »1552 obiit Margred Haerlerin, Johanni (!) Baldung vidua«. Und ebenda wird durch die Bemerkung: »1545 obiit Johann Baldung celeb. pictor« die Angabe des Strassburger Rathsbuches und Büheler's bestätigt. Somit behalten die Strassburger Recht. Wie sollten wir auch, von allem Andern abgesehn, nicht schon deshalb berechtigt sein, den Strassburgern besseres Wissen in diesem Falle zuzutrauen, als den Freiburgern, da es sich doch um einen in ihren Mauern verstorbenen Landsmann handelt. Und wäre es überdies nicht fast unbegreiflich, wenn der Chronist — sollten wirklich zwei Maler des Namens Hans Baldung ganz zur selben Zeit neben einander zu Strassburg existirt haben — bei der Nachricht vom Tode des Einen diese einer Verwechselung so sehr günstige Thatsache nicht erwähnt und des zweiten Baldung auch nicht an einem anderen Orte gedacht hätte! Sollten all' diese Beweise noch nicht genügen, den Monogrammisten zu überführen, so möchten wir noch daran erinnern, wie die künstlerische Kritik uns lehrt, dass alle einem Maler Baldung zugehörenden Werke, seien es Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche oder Holzschnitte, insgesammt nur einem und demselben Künstler und zwar Hans Baldung mit dem Beinamen Grien zugeschrieben werden dürfen; und müsste es

dann bei der Nagler'schen Annahme nicht erstaunlich auffallen, hätte nur eben dieser eine B. und nicht auch der andere, der doch nach des Chronisten Erzählung so »weitberuemt« war, Werke nachgelassen? Endlich wird die Strassburger Angabe auch dadurch bestätigt, dass von datirten Werken Grien's, so weit wir sie kennen und Nachricht über sie haben, keines über das J. 1545 hinausgeht. (Ein Studienkopf, datirt 1548, im Kupferstichkabinet zu München, der ihm zugeschrieben wird, ist nicht von ihm.)

Handschriften: Rathsherrnliste u. Bürgerbuch im städtischen Archiv zu Strassburg. — Sebald Büheler's Chronik der Stadt Strassburg vom J. 1572 u. Luck's Wappenbuch (beide vor dem J. 1870 zum Bestand der Strassburger Bibliothek gehörig). — Rathsprotokolle u. Münsterrechnungen zu Freiburg i./Br. — Urkundliche Notizen aus dem Staatsarchiv zu Stuttgart.

s. Schreiber's Geschichte der Universität Freiburg, I. 84 ff. u. Geschichte der Stadt Freiburg, III. 240, worin Archivar Schneegans aus Strassburg seine urkundlichen Forschungen über B. grossentheils niedergelegt. — Vierordt, Geschichte der evangel. Kirche im Grossherzogthum Baden, I. 170. — W. Strobel, Vaterländische Geschichte des Elsasses, Strassb. 1843, III. 568. — Bartsch, Peintre-graveur, VII. 302. — B. Jobin, Accuratae effigies pontificum maximorum etc. Strassburg 1573 in Fol. No. 18. — Crusius, Annales Suevici. Lib. III. P. II. cap. III. 168. — Nagler, Monogrammisten, III. No. 988. — Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. 1855. No. 12.

II. Baldung als Maler.

Was Baldung's künstlerischen Charakter betrifft, so muss man vor allem seine Abhängigkeit von Dürer stärker betonen, als bisher geschehen. Ganz unberechtigter Weise hat man ihn theils geradezu der schwäbischen Schule beigezählt, theils eine vermittelnde Stellung zwischen der nürnberger und schwäbischen Schule einnehmen lassen. In dem, was seine künstlerische Eigenart ausmacht, besitzt er Vorzüge und Schwächen, in denen er sich vielleicht allein noch mit Matthäus Grünewald, d. h. dem Meister des Issenheimer Altarwerkes berührt. Zuerst hat er sich vermutlich nach Schongauer gebildet. Dies leuchtet um so eher ein, als die Malerzunft zu Strassburg, wo B. wahrscheinlich seine Jugend verbrachte, ohne Zweifel einem starken Einfluss vom nahen Colmar her sich nicht entziehen konnte. Trifft unsere Annahme bezüglich B.'s Geburtsjahr zu, so kann er freilich nicht wol persönlicher Schüler Schongauer's gewesen sein; aber wenn die beiden Altarbilder im Kloster Lichtenthal (s. oben I.) von ihm herrühren, so beweisen sie, dass er die Werke Schongauers studirte und sich der Kunstweise desselben treu und geschickt anschloss. Indess scheint seiner Natur das milde und gehaltene Wesen des Meisters Martin nicht lange zugesagt zu haben; in der That waren sie auf starke innere Gegensätze angelegt, und man begreift, wie es B. über die vielfach noch unentwickelte, magere Formgebung Schongauer's hinaustrieb. So sehen wir ihn denn zu Anfang des 16. Jahrh. mit voller Hingabe Dürer folgen, nicht in der äusserlichen Weise, wie etwa ein Schäufelein, sondern mit durchgängiger Wahrung seiner individuellen Eigentümlichkeit. Dabei aber kommt er in formaler Ausbildung, in sicherer Führung des Zeichenstifts und Pinsels dem Meister in solchem Grade nahe, dass diesem Leistungen seines Schülers bis vor Kurzem noch beigemessen wurden, Handzeichnungen und Holzschnitte, wie Gemälde; unter letzteren, als merkwürdigstes Beispiel, Adam und Eva im Palast Pitti zu Florenz (s. oben I.). — Die Individualität des Künstlers hat ein sehr energisches, scharf charakteristisches Gepräge; er ist weltlich und voll Lust, sich offnen Auges die damals erst wieder entdeckte und schärfer beobachtete Natur in all' ihren Erscheinungen anzueignen, aber ohne sichtendes Schönheitsgefühl, ohne ein bewusst erstrebtes Ideal, mit einem Wort: ohne einen Zug der Renaissance. Kräftig und kühn, wie er seiner ganzen Natur nach ist, leistet er in Erfindung und Ausdruck oft Erstaunliches, eigenwillig aber auch und ungestüm, artet er nicht selten aus in schrankenlose Phantastik und derben, hagebüchenen Realismus. Gemütvolle Züge sind ihm nicht fremd und namentlich zeigt er eine ausgeprägt humoristische Anlage. Von Stimmung oder Laune erscheint er in einer Weise abhängig, in seiner Arbeit in einem Grade ungleich, wie kaum irgend ein anderer Künstler seiner Zeit. Speziell als Maler zeigt er schon früh einen stark entwickelten Farbensinn und in seinen reiferen Werken erfreuliche Ansätze zu einer eigentlich koloristischen Ausbildung; aber immer wieder gibt er im Hinblick auf Dürer seinem Hang nach mehr zeichnender Behandlung in herber Accentuirung jeder Kante, Ecke, jeden Bruches nach, ja verfällt in seinen späteren Jahren in einen so trockenen, blassen, im Fleisch sogar fahlen Ton, dass man ihn gegenüber seinen Werken aus der früheren besseren Zeit kaum wieder erkennt. Seitdem der Issenheimer Altar, wie Woltmann (Zeitschr. f. bild. Kunst 1873) überzeugend nachgewiesen, ihm nicht mehr zugeschrieben werden kann, eine Meinung, die wir von jeher vertraten, hat sich das Urtheil über ihn als Maler sehr anders gestalten müssen. Er kann nicht mehr für einen eigentlichen Entdecker im koloristischen Gebiete gelten und muss diesen Ruhm dem Matthäus Grünewald lassen, dem wirklichen Urheber jenes in der altdeutschen Kunst einzig dastehenden Altarwerkes.

Obwol die Zahl seiner erhaltenen Gemälde eine verhältnissmässig beträchtliche ist (gegen 50, also etwa gleich der seines Lehrers Dürer), so sind sie doch, bei ihrer ungewöhnlichen Zerstreuung in Privathände oder kleinere Galerien, sehr

wenig bekannt geworden, wie denn überhaupt der Meister, sogar in engeren Fachkreisen, bisher minder gekannt und geschätzt war, als er verdient. Freilich trug hierzu hauptsächlich wol die ganz abnorme Verschiedenwertigkeit seiner Leistungen bei. Das eigentliche Verdienst des Künstlers ist selbst bei völligem Ueberblick über sein gesammtes Schaffen schwer und nur nach mühsamer und liebevoller Ausscheidung des Gehaltvollen vom minder Bedeutenden zu würdigen.

B. ist als Maler in den verschiedensten Stoffgebieten thätig gewesen, vorwiegend im religiösen, sodann aber auch im sagengeschichtlichen, im allegorischen und im Porträt. Unter den religiösen Bildern ragen als früheste sichere Werke der Sebastiansaltar und die Anbetung der Könige hervor (s. oben I). Ersterer (mit dem Datum 1507 und dem aus H und G gebildeten Monogramm) zeigt im Mittelbilde die Marter des Heiligen, auf den Flügeln die hl. Christophorus und Dorothea, Stephanus und Apollonia. Ausgesprochene Schule Dürer's; breiter, bestimmter Vortrag, mit scharfer Betonung des Konturs bei energischem, saftigem Kolorit. Besonders bemerkenswert auf dem Bilde das erwähnte Selbstporträt des Künstlers. Aus derselben Zeit und von gleicher Beschaffenheit, namentlich hervorragend durch porträtartige Auffassung der Köpfe, soll die Anbetung der Könige sein, mit den hl. Mauritius und Georg auf den Flügeln, seit 1873 im Besitz des Berliner Museums. Aus dem J. 1512 existirt zwei Mal: Christus am Kreuz zwischen den Schächern, mit den zugehörigen heiligen und profanen Personen, nebst Stifterfiguren, in Berlin und Basel; beide Bilder von bedeutender Eigentümlichkeit, wie B.'s meiste Werke, aber weder in der Zeichnung, noch in der Farbe erfreulich, wobei jedoch nicht zu übersehen, dass das Exemplar in Basel sehr übermalt ist. Im J. 1516 vollendete der Meister das Hochaltarwerk im Münsterchor zu Freiburg i./Br., seine grösste Schöpfung, die seinen Namen verewigen wird. Noch immer unverrückt und unzerstückelt an dem Platze, für den B. es gemalt, ist es ein Denkmal der altdeutschen Malerei, so imposant, wie es kaum eine andere Kirche Deutschlands aufweisen kann. B. zeigt sich in dem Werke in der Vollkraft seines Schaffens, er hat darin seine ganze malerische Eigentümlichkeit, nicht ohne die gerügten Schwächen, aber überwiegend in den Vorzügen ausgeprägt. Das Werk besteht aus 11 Tafeln, 7 auf der Vorder-, 4 auf der Rückseite. Die Vorderseite ist der Verherrlichung der Mutter Gottes, die Rückseite dem Tode des Erlösers gewidmet. Das Mittelbild der ersteren zeigt die Krönung Maria's durch Gottvater und Christus, inmitten eines höchst mannigfaltigen Chores musizirender Engel, in deren Darstellung der geistreiche Künstler seiner humoristischen Laune ungezügelten Lauf liess, während die 2 männlichen Hauptfiguren ihre Abkunft von etwas steif drapirten Modellen nicht verleugnen können. Die Madonna mit scheu gesenktem Blick und gefalteten Händen ist nicht ohne Anmut, wenn auch nicht völlig naiv. Vortrefflich malerisch behandelt ist der lichtfarbene Hintergrund des sich grenzenlos ausdehnenden Himmels, der sich, näher gesehen, in eine Legion von Engelsköpfen auflöst. Auf den beiden Innenseiten der Flügel je 6 Apostel, gleichsam als irdische Zeugen der himmlischen Handlung, darunter eine Menge höchst charakteristischer, wenn schon ziemlich prosaischer Porträtgestalten. Die Aussenseiten dieser Flügel und zwei unbewegliche Seitenbilder enthalten die Verkündigung, die Heimsuchung, die Aubetung und die Flucht nach Aegypten: die im Ganzen gelungensten Kompositionen des Werkes, unter denen sich die Heimsuchung durch eine wahrhaft gemütstiefe Auffassung und den trefflichen landschaftlichen Hintergrund, die Anbetung durch die eigentümliche Wirkung des von dem Kinde ausgehenden Lichtes und die Flucht durch originelle, höchst anmutvolle Anordnung, wie durch eine blühende Farbe auszeichnen. Die Kreuzigung, das Hauptbild der Rückseite, ist in der Komposition etwas überladen, aber nicht ohne bedeutende Einzelgruppen voll dramatischen Lebens. Rechts vom Beschauer, in der oben erwähnten Porträtfigur, blickt der Maler selbst aus dem Bilde mit einem seit dem J. 1507 sehr gealterten, fast finster dreinschauenden Antlitz. Leider hat diese Tafel, wie es scheint durch Feuchtigkeit, sehr gelitten. Auf den Flügeln die hl. Hieronymus und Johannes der Täufer, Georg und Martin, hervorragend durch eine ungemeine Wucht der Darstellung. Auf der Predelle die Stifter in Verehrung der hl. Jungfrau und des Kindes, Halbfiguren voll lebendigen Ausdrucks. — In den Kapellen des Chors findet man noch 3 andere Werke Baldung's, darunter wol das früheste, weil befangenste, eine Verkündigung und aus etwas späterer, besserer Zeit eine Taufe Christi und Johannes auf Patmos, in demselben Rahmen vereinigt. Aus derselben Zeit, wie der Hochaltar in Freiburg, stammt eine Sündfluth in der Galerie zu Bamberg, reich an höchst eigentümlichen Motiven und besonders auffallend durch die Arche, die Renaissanceformen zeigt, beinahe das einzige Beispiel, wo sich B. von der südlich herrschenden Kunstform, indess nur in dieser äusserlichen Weise, berührt zeigt. Vom folgenden Jahr sind zwei sehr geistreiche, kleine Tafeln im Museum zu Basel, zwei völlig unbekleidete Frauengestalten, vom Tod in der Gestalt eines Skeletts angefallen und gewaltsam geküsst, Kompositionen von ergreifender Wirkung. — Mit dem Datum 1520 befindet sich in der Sammlung zu Aschaffenburg eine Anbetung des Neugebornen, wo das Licht, wie auf der gleichen Darstellung zu Freiburg vom Kinde ausgeht, ein koloristisches Motiv, das unseres Wis-

sens in der nordischen Kunst ausserdem nur beim Meister des Todes Mariä vorkommt. Die Steinigung des Stephanus vom J. 1522 im Berliner Museum ist von übertreibender Manier in der Charakteristik nicht frei. Acht Jahre später entstand eine Madonna mit dem Kind in der Galerie Liechtenstein zu Wien, bei der bereits der blasse Fleischton und Unbestimmtheit in der Zeichnung unangenehm auffallen, wogegen der Tod der Lukretia in der Sammlung des jüngst verstorbenen Grafen Raczynski in Berlin aus derselben Zeit in den 3 mit Entsetzen zuschauenden Männern wieder die alte Energie im Vortrag und Ausdruck zeigt. (Die nach der Angabe Raczynski's höchst misslungene Figur der Lukretia ist abgesägt worden.) Ein Noli me tangere vom J. 1539, in der Galerie zu Darmstadt, ist Baldung's letztes datirtes Gemälde, gelungen in der Komposition, aber leider sehr verdorben und von jenem verblasenen Ton, der seinen späteren Arbeiten eigen ist.

In seinen Porträtbildern zeigt sich der Einfluss Dürer's besonders deutlich. Das früheste ist das Bildniss des Markgrafen Christoph von Baden vom J. 1515, in der Galerie zu Schleissheim. Scharfe Erfassung der Individualität, sichere Zeichnung und ein markiges Kolorit charakterisiren dieses wie seine meisten Bildnisse. Aus der nämlichen Zeit stammt dasjenige eines jungen Mannes im Belvedere zu Wien, voll frischen Lebens, vielleicht seine beste Leistung auf diesem Gebiet; von 1517 das des 14jährigen Pfalzgrafen Philipp in der alten Pinakothek zu München, etwas kühl in der Farbe und trocken in der Behandlung und endlich ein zweites Mal, doch undatirt, Markgraf Christoph von Baden, in der Kunsthalle zu Karlsruhe, ein charaktervoller Kopf, neuerdings trefflich restaurirt. Diese Porträts sind sämmtlich Brustbilder, während auf einem Votivbild, das die Familie eben jenes Markgrafen in die Todtenkapelle zu Lichtenthal gestiftet, die Dargestellten in ganzer Figur genommen sind. Dies Bild, jetzt ebenfalls in Karlsruhe, ist hervorragend durch die Charakteristik der Porträts, im Gesammtton der Farbe ziemlich kühl.

Unter Baldung's undatirten Gemälden muss ganz besonders eine Ruhe auf der Flucht in der Akademie der Künste zu Wien hervorgehoben werden, eine kleine liebenswürdige Idylle von ungewöhnlich feiner malerischer Empfindung. In der einzigen mythologischen Darstellung, die von ihm bekannt ist, »Herkules und Antäus« in Stuttgart, ist er etwas in's Ungeschlachte und Manierirte ausgeartet. Die beiden allegorischen Figuren endlich, in Schleissheim und Nürnberg, sind in der Auffassung ebenso frostig, wie in der Malerei.

Eine besondere Erwähnung verdienen die Zeichnungen Baldung's, in denen der Vollgehalt seines Könnens sich vielleicht am unbedingtesten ausspricht. Sie bekunden eine Grösse der Konzeption und eine nicht selten an Dürer streifende Sicherheit der Hand, wie sie so unmittelbar und ohne allen Abzug in seinen Gemälden und Holzschnitten selten zu Tage tritt. Die schönsten und zahlreichsten Bll. finden sich zu Berlin, Stuttgart, Wien, Karlsruhe, Basel und eine kleinere Zahl zu Hannover in der vormals Hausmann'schen Sammlung, bei Hrn. Senator Culemann ebenda, zu Frankfurt, Kopenhagen, London, Paris, Florenz und a. a. O. Besonders hervorragend sind die Clairobscurzeichnungen auf braunem Papier, mit schwarzen Federumrissen und mit dem Pinsel weiss gehöht. Unter den Bll. im Berliner Museum sind namentlich hervorzuheben: ein ziemlich großes Rund vom J. 1517, mit der Darstellung jener wunderlichen alten Historie von den 3 Thronprätendenten, die man, um sie auf die Probe zu stellen, nach dem Leichnam ihres Vaters schiessen lässt, wobei der sich Weigernde als der ächte Sohn sich herausstellt, und ein Helldunkelbl. aus demselben Jahr, mit einem Bacchanal voll übermütig lustiger Kindergruppen. Im Kupferstichkabinet zu Stuttgart zeichnen sich der Tod Mariä vom J. 1516 und eine Taufe Christi vom J. 1516 durch Würde in der Auffassung und erstaunliche Klarheit der Zeichnung aus, beides Helldunkelbll. In der Albertina zu Wien ist besonders edel im Ausdruck und meisterhaft in der Ausführung ein Kruzifixus, Federzeichnung vom J. 1537. Von geistreich humoristischer Erfindung sind ebenda mehrere Bll. mit Hexenszenen vom J. 1514, die indess noch durch ein obscönes Bl. mit einer ähnlichen Darstellung im Kupferstichkabinet zu Karlsruhe übertroffen werden. An letzterem Orte bewahrt man auch das oben erwähnte, höchst interessante Zeichenbuch Baldung's, voll mannigfaltiger, höchst liebevoll ausgeführter Naturstudien; auffällig ist, dass die Daten darin von 1501 bis 1545 reichen. Sollte der Meister ein Skizzenbuch während so langer Zeit in Gebrauch gehabt haben? Und doch lässt sich gegen die Aechtheit desselben nichts einwenden! Aus der Albertina sind auch noch die drei weiblichen Köpfe zu nennen, die früher stets für Arbeiten Dürer's gehalten wurden, noch von Waagen, der ihrer ganz besonders rühmend gedenkt, wogegen Thausing (Jahrb. für Kunstwissenschaft, 1869, Heft III) nachgewiesen hat, dass das feine Bl. dem Baldung angehört. Minder überzeugend ist seine Beweisführung bezüglich der vielbesprochenen Zeichnung mit den drei von Todtengerippen angefallenen Rittern, die er ebenfalls B. zuweisen möchte. (Das Original in Stuttgart, eine Kopie in Wien. Ein beglaubigtes Bl. unseres Meisters ist endlich noch die treffliche Studie zu einem der beiden Baseler Gemälde, Nackte Frau vom Tod angefallen, gleichfalls in Helldunkel auf braunem Grunde, in der Handzeichnungensammlung zu Florenz.

III. Baldung als Kupferstecher.

In der Technik des Kupferstichs scheint B. nicht heimisch geworden zu sein, obschon er ihrer mächtig genug war, wie das treffliche, große Bl. »Der Reitknecht«, Bartsch No. 2, beweist. Man kennt bis jetzt nur vier Stiche, die ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden dürfen, was bei einem sonst so eifrigen Parteigänger Dürer's auffallend ist. Dass er sich auch in diesem Zweige seiner Kunst nach letzterem gebildet, braucht kaum hervorgehoben zn werden. Besonders bemerkenswerth ist die Jahreszahl des einzigen datirten Stiches, den wir von ihm besitzen, da sie vermuten lässt, er habe sich unter Dürer's persönlicher Leitung in der Kupferstecherei vervollkommnet. Es ist die Halbfigurengruppe des lüsternen Alten mit dem jungen Mädchen, die ihm in die Geldtasche greift, während er sie umarmt, mit dem Datum von 1507, des Jahres, in welchem nach unserer Vermutung B. in Nürnberg arbeitete. Er zeigt sich in diesem Bl. noch etwas unfrei in der Zeichnung und minder sicher in der Führung des Grabstichels, als in den drei übrigen ohne Zweifel späteren Bll. Jenes ist indess auch in anderer Hinsicht von großem Interesse. Die Gruppe wird von einem Bogen eingefasst, an dem sich rechts oben in der Ecke die Zahl 1507 und unten, gleichfalls rechts, das aus *H* und *G* gebildete Monogramm auf einem kleinen Zettel vorfindet. Neben den Bll. mit diesen Merkmalen, wie sie z. B. Pass., P.-Gr., III. 319 angibt, kommen noch zwei Bll. mit Abweichungen vor, von denen sich das eine im Kupferstichkabinet zu Berlin, das andere in dem zu Dresden befindet. Passavant sagt von dem Berliner Exemplar, die Datirung sei auf demselben kaum sichtbar, sie ist es aber gar nicht. Auf dem Dresdener hingegen ist die Jahreszahl zwei Mal vorhanden, einmal an der angegebenen gewöhnlichen Stelle, das andere Mal dicht unter dem Künstlerzeichen, indess hier ziemlich undeutlich, und in umgekehrter Reihenfolge der Zahlen, so dass die Sieben den ersten, die Null den zweiten Platz u. s. w. einnimmt. Diese Detailangaben sind nöthig, weil der Stich zu zahlreichen Erörterungen in der Kunstgeschichte Veranlassung gegeben, die nach unserem Dafürhalten auf einem Irrtum beruhen, der noch jetzt nicht beseitigt ist. Die Frage dreht sich nämlich um die Ansicht, dieser Stich sei eine Kopie nach dem früher sogenannten ältesten deutschen Kupferstich. So weit wir unterrichtet, hat zuerst Sandrart in seiner »Teutschen Akademie« (II. Buch III. Cap. 2. 220) die Welt mit diesem Kunstprodukt beschenkt, wo er sagt: »Ein Anderer hat den alten Mann gestochen, der seine Hand an eines jungen Mägdleins Brust, sie aber die ihrige in des Alten Taschen hat, und dieses Stuck also HS gemerket, mit angehengtem Jahr der Verfärtigung, nämlich 1455«. Knorr in seiner Künstlerhistorie 1759 macht dazu die Bemerkung: »Dass aber auch dieses selten mehr zu sehen ist, urtheile ich daraus, weil ich eine Sammlung von Anno 1461—1550 über vierthalbtausend von lauter alten Stücken zusammengebracht, und gleichwol dieses Blat niemahlen zu Gesichte bekommen können«. Knorr hätte behaupten dürfen, dass es überhaupt nicht existire. Zu so entschiedener Sprache entschloss sich erst Brulliot (Dict. des Monogr. 1817. III. No. 250), während Heineken (Neue Nachrichten etc. p. 391) in Sandrart's Angabe keinen Zweifel setzte und annahm, unser in Rede stehendes Bl. müsse eine Kopie nach dem von Sandrart beschriebenen sein. Dagegen macht schon Bartsch (P.-Gr. VI. 386) Bedenken gegen Sandrart geltend, indem er die Vermutung ausspricht, wenn das Bl. überhaupt vorkomme, müsse es mit dem Datum 1488, nicht 1455 versehen sein, während die Engländer Strutt und Ottley eine gleiche Hypothese für die Jahre 1477 und 1499 aufstellen. Bis jetzt hat Brulliot Recht behalten, da sich der von Sandrart erwähnte Kupferstich weder mit der von ihm angegebenen Jahreszahl, noch mit der seiner Gegner irgendwo vorfand. Schorn (Kunstblatt 1834. p. 350) glaubt dem Irrthum Sandrart's mit der Erklärung auf die Spur gekommen zu sein, derselbe habe ein gewisses Exemplar unseres Blattes, das, wie man Schorn mitgetheilt habe, in Dresden befindlich, zwar die Zahl 1455, aber nur von unberufener Hand beigeschrieben trage, flüchtig gesehen, oder von einem oberflächlichen Beobachter darüber gehört und sich dadurch irreleiten lassen, indem dann das *G* für ein *S*, die geschriebene Zahl für eine gestochene gehalten worden sei. Diese Auskunft Schorn's wurde dann auch von Anderen acceptirt. Indess bei autoptischer Einsichtnahme im Kupferstichkabinet zu Dresden stellte sich heraus, dass Schorn ebenfalls getäuscht wurde. Es fand sich, dass daselbst nur Ein Druck aufbewahrt wird, eben der, welcher die Jahrzahl 1507 zwei Mal in der oben beschriebenen Weise enthält. Sollte das umgekehrte Datum in seiner Undeutlichkeit Schuld sein an jener zweimaligen falschen Angabe, einmal von Seiten Sandrart's und dann von Seiten des Schorn'schen Berichterstatters? Nicht wol denkbar, und doch bietet sich keine andere Erklärung.

Die drei ferneren Stiche Baldung's sind der schon erwähnte Reitknecht, im Begriff ein Pferd aufzuzäumen, eine Leistung, worin er in vollendeter Technik seinem Vorbilde Dürer am nächsten kommt, Der Schmerzensmann in einem kleinen Rund, ein höchst delikates Blättchen, das an verständnissvoller Behandlnng hinter keinem Produkt der Kleinmeister zurücksteht und von grösster Seltenheit ist, und endlich Der hl. Sebastian, an einen Baumstamm gebunden, gleichfalls ein Bl. von mässigen Dimensionen, worauf zwar nur ein leeres Täfelchen ohne beglaubi-

gendes Monogramm sich findet, dessen Stil aber unabweislich auf B. deutet.

IV. Seine Holzschnitte.

Man kennt von Baldung eine beträchtliche Anzahl von Holzschnitten; aber wenn die Erfahrung bei fast allen Meistern des Kupferstichs und Holzschnittes lehrt, dass das Verzeichniss ihrer Werke als noch nicht geschlossen betrachtet werden darf, so ist dies ganz besonders bei unserem Meister der Fall. Erst kürzlich ward uns die Ueberraschung, in einem Hortulus animae vom J. 1511, über vierzig gänzlich unbekannte, zum Theil treffliche kleine Bll. von ihm zu entdecken. Frühere Funde mit eingerechnet, können seinem Werke jetzt mehr als 60 Nummern zugefügt werden. Wegen der Verschiedenartigkeit in Entwurf und Ausführung der Bll. ist auch hier sein Name vielfach entstellt, seine Bedeutung häufig verkannt worden; durch seine vielgestaltigen Monogramme hat er sogar gewiegten Kennern, wie Bartsch, schwierige Räthsel aufgegeben.

Zieht man die Summe seiner Leistungen in dieser Technik, so dürften weder Burgkmair oder Cranach, noch irgend ein Schüler Dürer's, obwol ihre Bll. viel bekannter sind, ihm den Rang streitig machen. Wie hoch Dürer selbst des »Grünhansen Ding« schätzte, geht aus der erwähnten Thatsache hervor, dass er es in den Niederlanden theils verschenkte, theils verkaufte. Was seine Gemälde auszeichnet, macht auch den Werth seiner Holzschnitte aus, nur dass er sich hier noch reicher an Erfindung, freier und kühner in der Komposition zeigt. Freilich treten dabei auch ebenso stark seine Fehler zu Tage, der Mangel an gereiftem Schönheitsgefühl, die bizarren Ecken und rücksichtslosen Uebertreibungen in der Bewegung der Figuren. Vergessen möchte man ihm das Alles, wenn man sich seiner Helldunkelblätter erinnert, in denen er sein Talent von der glücklichsten Seite zeigte. Ohne Gewicht ist dabei, ob er gerade der Erste war, der sich in Deutschland in dieser malerischen Spezies des Formschnitts versuchte, oder ob ihm darin Wechtlin, Cranach oder Burgkmair vorangingen; denn die Erfindung dieser Technik, was wichtiger wäre, wird keiner dieser Meister unbestritten in Anspruch nehmen dürfen, dagegen eine größere Meisterschaft, als sie Alle, Baldung. Die Stoffe, die er in den Holzschnitten behandelt, sind noch mannigfaltiger, als bei seinen Gemälden; denn ausser dem alten und neuen Testament, der heiligen und profanen Legende, der Geschichte, Allegorie und dem Porträt, befasste er sich auch mit dem Thierstück und dem Hexen- und Zauberwesen und zwar in einzelnen selbständigen Bll., wie namentlich auch in zahlreichen Bücherillustrationen. In dem letzteren, damals so fleissig kultivirten Genre kamen seine Leistungen vor Allem den Schriften Geiler's von Kaisersperg zu Gute; er ist der hervorragendste Meister Strassburg's in diesem Zweige der vervielfältigenden Kunst; seine Thätigkeit auf diesem Gebiete wurde fast von allen Offizinen der freien Reichsstadt in Anspruch genommen, hauptsächlich von der Joh. Grieninger'schen Druckerei, die durch ihn in dieser Beziehung emporkam.

Unter seinen Darstellungen aus dem alten Testament kommen Adam und Eva vier Mal vor, Bartsch 1—4, darunter die grösste, No. 3, vom J. 1511 mit der Aufschrift: Lapsus humani generis, ein bedeutendes Helldunkelblatt von zwei Platten. Großartiger aber noch im wuchtigen Pathos des Ausdrucks ist die Vertreibung aus dem Paradies, B. 4; von ergreifender Wahrheit und Innigkeit der Auffassung die Beweinung des todten Erlösers, B. 5. Die Apostel mit Christus hat B. in geschlossener Reihe drei Mal dargestellt, darunter bedeutende, lebendig ausgeprägte Charaktere, aber auch hart gezeichnete, eckig bewegte, hausbackene Gesellen. Die Bekehrung des Paulus, B. 33, zeigt eine machtvolle Erfassung des Momentes, in dramatisch bewegter, ungemein lebensvoller Komposition. Den hl. Büsser Hieronymus hat der Künstler drei Mal dargestellt, besonders originell in No. 35 bei B., wo der Charakter der Landschaft mit den im Sturm flatternden Vögeln und der Löwe am Wasser die Vorgänge im Innern des Heiligen symbolisiren. Sehr edel sind zwei Darstellungen des gemarterten Sebastian, B. 36 u. 37, die aber noch übertroffen werden durch das Bl. B. 42, Christus an die Säule gefesselt, an der er sich mühsam aufrecht hält. Die tiefe Empfindung, die diese Komposition beseelt, lässt alle Mängel vergessen, die ihr in der Ausführung als Erbtheil der altdeutschen Kunst etwa noch anhaften. Von wahrhaft großartiger Konzeption ist sodann B. 43, der Leichnam des Herrn, von Engeln zum Himmel emporgetragen, eine Darstellung, in der sich ein Zug michelangelesken Geistes verräth. Gemütvoll und von köstlichem Humor gewürzt erscheinen seine heiligen Familien, die ihm erst von Passavant zurückgegeben wurden, nachdem sie von Bartsch wegen des nur aus *H* und *B* gebildeten Monogramms dem Hans Brosamer und Burgkmair zugeschrieben worden (Pass. 62, 66 u. 67). Die schönste darunter ist No. 66, Maria mit dem Kinde auf dem Schooß, unter einem Baum in reicher Landschaft sitzend und lesend, umspielt von reizend übermütigen Engelkindern.

Seltsam dagegen bis in's Burleske zeigt sich B. in seinen mythischen und mittelalterlich-phantastischen Darstellungen. Wie ungeschlacht und fast komisch gebahren sich seine Parzen, B. 44, die nackt in einer ziemlich trivialen Landschaft ihr Handwerk betreiben. Wie derb in den Figuren und überfüllt ist die sogenannte Kinderaue mit den beiden gleichfalls nackten Müttern und der Menge von ungezogenen Kindern! Wie grotesk Aristoteles mit Phyllis, die den über-

listeten Philosophen am Boden aufgezäumt und bestiegen hat!

Die gewollte Komik in dem letzteren Bl. ist übrigens entschieden wirksam, ähnlich wie bei dem betrunkenen Silen (von B. 45 »Bacchus« genannt), der seinen Rausch verschläft und von übermütigen Rangen in etwas cynischer Weise geneckt wird. Höchst phantastisch ist die Vorbereitung zum Hexensabbath, B. 55, ebenso erstaunlich, als abstossend in der Art, wie sich der Künstler in die geträumte Wirklichkeit förmlich vertieft. Hölzern in der Bewegung der ausschlagenden Beine sind seine sonst tüchtig gezeichneten und lebendig gruppirten Pferde, B. 56, 57 und 58. Trefflich endlich sind die Bildnisse, deren er mehrere für den Holzstock gezeichnet, darunter besonders charaktervoll das bisher unbeschriebene des Johannes Indagine (No. 149 des Verzeichnisses), welches eines Dürer würdig wäre.

Bildnisse des Künstlers:

1) Ganze Figur, in Grün gekleidet, im Alter von etwa 30 Jahren, auf dem Flügelaltar mit der Marter des hl. Sebastian im Besitze des Hrn. Friedr. Lippmann zu Wien. s. Text I.

2) Ganze Figur, auf dem Mittelbilde der Rückseite des Hochaltares im Münsterchor zu Freiburg i. B., gleichfalls in Grün gekleidet, ein Mann mit Vollbart im Alter von ungefähr 40 Jahren. s. Text I.

3) Brustbild. In Sandrart's teutscher Akademie t. I. CC mit dem Monogramm Albrecht Dürer's unter dem Namen Matthäus Grunewald; höchst wahrscheinlich eine Verwechselung mit H. B. Grien. kl. Oval.

Verzeichniss der Gemälde:

Die zweifelhaften und die unächten Bilder sind als Anhang aufgeführt.

In Aschaffenburg, im Schloss:

1) Christus am Kreuz zwischen den beiden Schächern, mit zahlreichen Figuren, darunter zwei Nonnen, vermutlich die Stifterinnen des Bildes. Mit Monogr.

2) Die Anbetung des Neugeborenen durch Maria, Joseph und eine Engelschaar. Mit Monogr. und 1520. s. Text II.

In Bamberg, Galerie auf dem Micheisberge:

3) Die Sündfluth. Mit Monogr. auf der Arche und 1516. s. Text II.

In Basel, öffentl. Kunstsammlung:

4) Der Tod, eine Frau küssend. Mit Monogr. s. Text II.

5) Der Tod, eine Frau beim Haar fassend und auf das daneben geöffnete Grab zeigend; mit der Inschrift: »hie müst du yn. 1517«. s. Text II.

6) Christus am Kreuz zwischen den Schächern; zu Füssen desselben links verschiedene Heilige, rechts der Auferstandene mit Thomas. Neben den Kreuz kniet die Stifterin, eine schwarz gekleidete Nonne mit weissem Kopftuch. Mit Monogr., dem Namen Baldung und 1512. s. Text II.

In Basel, im Besitze der Frau Schilling-Kellermann:

7) Beweinung des todten Christus am Fusse des Kreuzes, links und rechts die Schächer. Im Hintergrunde die Stadt Jerusalem. Stammt aus der Barfüsserkirche in Luzern und galt früher für Holbein; sehr übermalt.

In Berlin:

8) Museum: Christus am Kreuz. Am Fusse desselben rechts Maria, links Johannes. Hintergrund eine gebirgige Landschaft mit lebhaftem Abendroth. Mit Monogr.

9) Ebenda: Christus zwischen den beiden Schächern am Kreuz, welches von Magdalena umfasst wird. Rechts Maria, von Johannes und zwei hl. Frauen unterstützt. Links der Hauptmann zu Pferd. Im Vorgrunde, ganz klein, der Stifter, ein Abt aus dem Kloster Schuttern im Breisgau. Hintergrund eine Landschaft mit hohen Schneebergen, über welche sich vom Himmel die Finsterniss herabzusenken beginnt. Mit Monogr. und 1512. s. Text II.

10) Ebenda: Der hl. Stephanus wird vor einem mit Säulen geschmückten Bogen gesteinigt. Rechts, durch ein Gebäude von dieser Szene getrennt, Saulus, mit dem Mantel des Heiligen, und ein anderer Jude. Hintergrund Gebäude und Landschaft. Mit Monogr. und 1522. s. Text II.

11) Ebenda: Triptychon mit der Anbetung der Könige in der Mitte, dem hl. Georg und dem hl. Mauritius auf den Flügeln. s. Text II.

12) In der Sammlung Raczynski: Tod der Lucretia. Nur die drei zuschauenden männlichen Figuren sind noch übrig. Oben über der Thüre Grau in Grau: 1530. Quid salvi mulieri amissa pudicicia. HGB

BALDUNG. FAC. s. Text II.

In Darmstadt, Museum im Schloss:

13) Noli me tangere. Christus erscheint am Ostermorgen der Maria Magdalena als Gärtner. Im Mittelgrunde sieht man den vorausgegangenen Moment, Magdalena weinend am Grabe, wo Engel ihr die Linnen zeigen, in welche der Leichnam des Herrn gehüllt war. IO. BALD. FAC. 1539. s. Text II.

In Florenz, Galerie Pitti:

14) Adam im Paradies, Kopie nach dem Bilde Dürer's in Madrid (Museo del Prado).

15) Eva im Paradies, desgleichen. Schmaltafeln, beide Figuren in Lebensgröße. s. Text II.

In Frankfurt a. M.:

16) Städtische Sammlung im Saalhof: Triptychon mit der Taufe Christi auf dem Hauptbilde; auf den Flügeln zwei männliche Heilige. Mit Monogr. im Mittelbilde.

17) Im Besitz des Herrn Milani: Madonna mit Kind, Grau in Grau.

In Freiburg i. B.:

18) Im Chor des Münsters: Hochaltar von 11 Tafeln; s. die ausführliche Beschreibung im Text II. Die Porträts der vier Stifter, damaliger Hüttenpfleger, auf der Predelle, haben die Ueberschrift: Sebastiano de Blumenegg Patricio, Egidio Has, Udalrico Wirtner, Plebeis, Magistratibus, Nicolao Schefer, edis sacre Thesaurariis, hoc opus factum. An. sal. MDXVI. — Rechts von der Predelle befindet sich die denkwürdige Bezeichnung: »Joannes Baldung cog. Grien Gamundianus Deo et Virtute auspicibus faciebat.«
Das gewöhnliche aus H, B, G zusammengesetzte Monogramm des Künstlers befindet sich auf einem Täfelchen in der Hand eines Knäbchens auf der Haupttafel der Rückseite.

19) In einer Chorkapelle des Münsters: Taufe Christi und Johannes auf Patmos, durch eine Leiste getrennt, aber von einem gemeinschaftlichen Rahmen umfasst. s. Text II.

20) In einer zweiten Kapelle, ebenda: Die Verkündigung. s. Text II.

In Karlsruhe, großherzogl. Kunsthalle:

21) Brustbild des Markgrafen Christoph von Baden-Baden, mit der Inschrift: *V. G. G. Christoff Margrave zü Baden und Hochberg dem Gott Gnad.* s. Text II.

22) Die Familie Markgraf Christoph's von Baden. In der Mitte Maria mit dem Jesuskinde und die hl. Anna. Zur Linken der Markgraf mit seinen 10 Söhnen knieend, zur Rechten die Markgräfin Ottilie mit 5 Töchtern. s. Text II.

In Lützschena bei Leipzig, Sammlung des Freiherrn von Speck-Sternburg:

23) Drei weibliche Heilige (die »drei weiblichen Tugenden« genannt), in einer Landschaft stehend.

In München, alte Pinakothek:

24) Brustbild des Pfalzgrafen Philipp, mit Monogr. und 1517. Ausserdem die Inschrift: Phil. Co. Pa. An. Na. 14 Baldung faciebat 1517. s. Text II.

In Nürnberg im Landauer Brüderhaus:

25) Die sogen. Klugheit am Abgrunde, eine nackte weibliche Figur mit einem dünnen Schleier. (Angeblich mit dem Datum 1525. s. Text II.)

In Prag, Galerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde:

26) Das Martyrium der hl. Dorothea. Sie kniet, hinter ihr der Scherge mit dem Schwerte und mehrere Zuschauer. Die Landschaft mit Schnee bedeckt.

In Schleissheim:

27) Brustbild des Markgrafen Christoph von Baden. Mit Monogr. u. 1515. s. Text II.

28) Allegorische weibliche Figur, nackt, in der Linken ein aufgeschlagenes Buch, in der Rechten eine Geige haltend; zu ihren Füssen eine Katze. s. Text II.

In Stuttgart, im Besitze des Hrn. Dr. Leisinger (früher in der Abel'schen Sammlung daselbst):

29) Herkules im Kampfe mit Antäus. s. Text II.

In Wien.

30) Belvedere: Brustbild eines jungen blonden Mannes. Mit Monogr. und 1515. Dabei ein lateinisches Gedicht zum Ruhme Baldungs. s. Text II.; Waagen, Kunstdenkmäler in Wien, I. 165.

31) Akademie der Künste: Ruhe der hl. Familie in gebirgiger Landschaft. s. Text II.; Waagen, a. a. O. p. 246.

32) Galerie Lichtenstein: Die Stufenalter des menschlichen Lebens, in weiblichen Figuren, von denen fünf neben einander stehen; hinter ihnen eine sechste, vor ihnen ein Kind am Boden. s. Waagen, a. a. O. p. 275.

33) Maria mit dem Kinde, welches der Mutter die Wange küsst. Lebensgroßes Kniestück. Mit Monogr. und 1530. s. Text II.; Waagen a. a. O. p. 276.

34) Im Besitz des Hrn. Fr. Lippmann: Flügelaltar. Mittelbild: das Martyrium des hl. Sebastian. Rechter Innenflügel: der hl. Christoph. Linker Innenflügel: der hl. Stephanus. Aussenflügel rechts die hl. Dorothea, links die hl. Apollonia. Mit Monogr. und 1507. s. Text II.

35) Galerie Schönborn: Adam, stehende Figur in Lebensgröße.

36) Eva, desgleichen.
Beide Tafeln führen den Namen Lucas Cranach.

In Würzburg, im Besitz des Antiquitätenhändlers Müller:

37) Der Schmerzensmann, von Engeln umgeben. Aus der Galerie zu Pommersfelden, wo er für Dürer galt; sehr verdorben.

Zweifelhafte und unächte Bilder:

In Basel, öffentliche Kunstsammlung:

1) Bildniss eines Jünglings von 20 Jahren. 1511.

2) Bildniss des Bernhard Meier, 25 Jahre alt. 1513.

Diese beiden, unseres Wissens zuerst von Waagen dem B. zugeschriebenen Werke müssen ihm entschieden aberkannt werden, ohne dass man jedoch einen andern Namen dafür anzugeben wüsste.

In Burgwiedheim bei Bamberg, im Besitze des Rentamtmann's Bründel:

3) Christus in der Vorhölle. Ist dem Verf. aus eigener Anschauung nicht bekannt, wird aber von Kennern für B. gehalten.

In Cassel, öffentliche Galerie:

4) Auf einem dem Mabuse zugeschriebenen Triptychon sollen nach Angabe des Kataloges die Aussenseiten der beiden Flügel von B. sein. Dieselben enthalten die hl. Barbara und die hl. Katharina, erinnern aber nicht entfernt an B.

In Colmar, Sammlung des Schongauervereines:

5) Der große aus 11 Tafeln bestehende Issenheimer Altar. Er wurde bekanntlich zuerst von Waagen dem B. zugeschrieben; neuerdings hat aber Woltmann nachgewiesen, dass die alte Tradition Recht behalten werde, welche mit dem geistreichen Werke den Namen des Matthäus Grünewald verknüpfte. Sicher ist jedenfalls, dass dasselbe nicht von B. herrührt. s. Text II.

In Dessau, Amalienstift:

6) Enthauptung Johannes des Täufers. Hat nichts mit B. gemein.

In Hannover, in der vormals Hausmann'schen Sammlung:

7) Die hl. Familie. Zeigt nicht einmal Verwandtschaft mit Baldung's Werken.

In Hamptoncourt bei London:

8) Männliches Bildniss, mit Monogr. HB und 1539, das nach Woltmann von B. sein könnte.

In Karlsruhe, großherzogl. Kunsthalle:

9) Vier Tafeln mit folgenden Darstellungen: Die Marter der Zehntausend; Konstantin und Helena, welche das ächte Kreuz Christi durch Erweckung einer Todten erproben; sodann die gepaarten Figuren der Heiligen Viacus und Acharius, Barbara und Agnes. Die Tafeln stammen aus der Sammlung Hirscher, wo sie irrtümlich Schäufelin genannt waren. Die Umtaufe auf Baldung wird richtig sein; sie bezeichnen wahrscheinlich das zweite Stadium seiner Entwicklung, wo er sich schon einigermassen von Dürer beeinflusst zeigt.

In der Fürstenkapelle des Klosters Lichtenthal bei Baden-Baden:

10) Linker Seitenaltar. Vorderseite: Die hl. Helena, Apollonia und Kunigunde. Rückseite: Das Leben der ägyptischen Maria; ihre Himmelfahrt die Hauptdarstellung. Goldgrund, links unten in der Ecke: HB und 1496.

11) Rechter Seitenaltar. Vorderseite: Die hl. Barbara, Anna selbdritt und Agnes auf Goldgrund. Rückseite: Die hl. Ursula mit ihren Jungfrauen im Schiff, gleichfalls mit dem Datum 1496.

Diese zum Theil sehr übermalten Bilder zeigen unverkennbar die Schule Schongauer's; in den lieblichen Köpfen kommt der Autor der Bilder seinem Meister und Vorbild ausserordentlich nahe. Die bekannten Typen Schongauer'scher Kupferstiche, der Madonna, der klugen Jungfrauen u. s. w., findet man hier wieder. Die Wahrscheinlichkeit, dass uns in diesen Werken Jugendbilder Baldung's erhalten sind, ist sehr groß. s. Text I und II.

In Liverpool, Royal Institution:

12) Alter und Jugend. Im Stil und aus der Zeit des B. Hier dem Antonello da Messina zugeschrieben. s. Waagen, Art treasures in Great Britain, III. 233.

In Nürnberg:

13) Auf der Burg: Die Kreuzabnahme; erinnert nach Waagen am meisten an B.

14) Moritzkapelle: Die hl. Anna selbdritt, zu den Seiten Rosalia, Ottilia, Margaretha und Barbara. Ist nicht von B., sondern von dem Meister der Sammlung Hirscher.

15) Ebenda: Maria mit dem Kinde auf dem Arm. Goldgrund. Von diesem Bilde gilt das gleiche wie von No. 13.

In Wien, Belvedere:

16) Im ersten Saale der alten deutschen und niederländischen Schulen hängt unter No. 55 das Bildniss eines Mannes in schwarzer Pelzkleidung mit dem Monogr. HB und 1520, das vermutungsweise dem Baldung zugetheilt ist, aber von Hans Brosamer herrührt.

In Würzburg, im Besitze des Hrn. Hofrath Rinecker:

17) Zwei Tafeln mit den hh. Christoph und Andreas. Sie sind von Barthel Beham und wurden in der Leihausstellung älterer Gemälde im J. 1869 zu München fälschlich dem B. beigelegt.

a) Von ihm gestochen:

Zweifelhafte Bll. und solche, die der Verf. nicht gesehen (Kupferstiche, wie Holzschnitte), sind unter c) und d) aufgeführt.

1) Der Schmerzensmann, unbekleidet, mit Händen und Füssen an die Säule gebunden, lässt ermattet sein von einer starken Glorie umstrahltes Haupt sinken. Monogr. links von der Säule gegen unten. Rund. Durchmesser 49 millim. B. 1. s. Text III.

2) Der Stallknecht, vor einer Mauer im Freien ein nach links gewandtes Pferd mit der Rechten am Kopf, mit der Linken an der Mähne haltend, um es aufzuzäumen. Rechts an der Mauer das Monogr.  H. 220, Br. 330 millim. B. 2. s. Text III.

3) Der lüsterne Alte mit dem Mädchen. Halbfiguren unter einem Bogen. Mit dem Monogr. HG und 1507. H. 180, Br. 140 millim. Fehlt bei B. Pass. 3.

Ueber eine Variante in der Bezeichnung dieses Stiches s. Text III.

4) Der hl. Sebastian von vorn gesehen, mit den Armen an einen Eichbaum gebunden. Links an einem Zweig ein leeres Täfelchen. H. 120, Br. 70 millim. Fehlt B.; Pass. 4. s. Text III.

b) Holzschnitte:

Biblische und legendarische Gegenstände.

1) Adam und Eva. Sie stehen einander gegenüber unter dem Apfelbaum, an welchem die Schlange. Rechts unten ein Täfelchen mit dem Monogr. H. 8″ 2‴. Br. 5″ 8‴. B. 1.

2) Adam steht hinter Eva, die in jeder Hand einen Apfel hält und ihren linken Fuss auf ein Täfelchen gesetzt hat, worauf das Monogr. Links unten 1519. H. 9″ 3‴. Br. 3″ 6‴. B. 2.

3) Der Sündenfall. Eva reicht Adam den Apfel dar, während er sie mit der Linken umfasst hält. Am Baume ist eine Tafel aufgehängt, worauf: »Lapsus humani generis« steht. Links unten ein Täfelchen mit Monogr. und 1511. Clairobscur von 2 Platten. H. 13″ 10‴. Br. 9″ 4‴. B. 3.

4) Vertreibung aus dem Paradies. Links der Engel mit dem Schwert, der Adam und Eva nach rechts aus dem Paradies jagt. An dem Zweig eines Baumes, der sich in der Mitte erhebt, hängt ein Täfelchen mit dem Monogr. H. 8″ 2‴. Br. 5″ 9‴. B. 4.

5) Die Verkündigung. Links vorn in einem Renaissancegemach kniet Maria vor ihrem Pulte, die Arme über der Brust gekreuzt, rechts neben ihr der Engel, in der Linken ein Szepter haltend. Monogr. rechts oben an einer Säule. H. 220, Br. 148 millim. Fehlt B. und Pass.

6) Die Anbetung des Neugeborenen durch Maria, Joseph und fünf Engel. Links blickt ein Hirte auf die Gruppe herein. Hintergrund Landschaft mit der Verkündigung an die Hirten. Monogr. oben in der Mitte an einem Pilaster. H. 222, Br. 152 millim. Fehlt bei B.; Pass. 61. — Nach Passavant giebt es hiervon Drucke, auf denen sich rechts unten am Pilaster die Zahl 1514 befindet.

7) Die hl. Familie. Vor einer Mauer im Freien sitzt Maria, das Kind der hl. Anna hinreichend; dahinter steht Joseph, auf die Gruppe herabblickend. Hintergrund Landschaft mit Felsenschloss. Links oben an der Mauer befindet sich die Zahl 1511 und rechts unten in der Ecke, an einen Stein gelehnt ein Täfelchen mit dem Monogr.  H. 11″ 6‴. Br. 9″ 2‴. Fehlt B.; Pass. 62.

8) Madonna mit Kind sitzt unter einem Baum und liest in einem Buch, während das Kind sein Händchen nach einem Apfel ausstreckt, den ihm ein Engel darreicht. Mehrere andere Engel beleben spielend und scherzend in mannichfachen Gruppen die Szene. Hintergrund hügelige Landschaft; rechts unten ein Täfelchen mit dem Monogr. HB H. 14″ 2‴. Br. 9″ 7‴. Fehlt B. Pass. 66.

Es giebt hiervon auch Bll. in Helldunkel von 2 Platten.

9) Die hl. Familie. Mutter Anna empfängt das Jesuskind aus den Händen der Jungfrau. Hinter ihnen der hl. Joseph und der hl. Joachim. Mit dem Monogr. HB . auf einem Täfelchen, links unten von einem Hasen gehalten. H. 14″ 3‴. Br. 9″ 9‴. Pass. 67. Bartsch (VIII. 467. No. 6) schreibt irrtümlicher Weise dies Bl. dem Hans Brosamer zu.

Es existirt davon eine rohe Kopie mit dem Monogr. PS· von einem Häschen gehalten.

10) Hl. Jungfrau mit Sternenkrone und Glorie in Wolken, das Kind an der Brust, Halbfigur. Links unten ein Wappen mit 2 stehenden Löwen, darüber ein Bischofshut. H. 130 millim. Br. 86. Fehlt B. Pass. 65.

11) Die hl. Jungfrau mit dem knieenden Donator, letzterer in kleinem Maaßstab. Ueber ihm in einer Nische eine männliche Büste. Seitwärts Säulen, auf denen 3 Engel musiziren, links der hl. Geist. Neben dem Donator befindet sich das gewöhnliche Monogr. auf einem Täfelchen. H. 14″. Br. 9″ 6″. Fehlt B.; Pass. 68.

12) Christus, an der Säule zusammenbrechend, wird von einem kleinen Engel unterstützt; zu seinen Füssen Marterwerkzeuge. Monogr. und 1517 auf Täfelchen links unten gegen die Mauer gelehnt. H. 220, Br. 152 millim. B. 42.

13) Der Gekreuzigte zwischen Maria Magdalena, die am Fusse des Stammes kniet und sich mit beiden Händen ein Tuch vor's Gesicht hält und Johannes, der die ohnmächtig zusammenbrechende Mutter aufrecht hält. Hintergrund bewaldetes Gebirge. Monogr. rechts unten auf einem Täfelchen. Clair-

obscur von 2 Platten. H. 370, Br. 260 millim.
Dieses seltene Bl., das sich übrigens nicht bloß in der Albertina zu Wien und im Britischen Museum zu London, sondern auch im Kupferstichkabinet zu Amsterdam und im Besitz des Hrn. Senators Culeman zu Hannover vorfindet, wurde von Bartsch auf Grund eines gefälschten Dürer'schen Monogramms unter No. 57 dem Werke Dürer's eingereiht und erst durch Thausing's Forschungen dem wahren Urheber, Baldung, zurückgegeben. Vgl. Jahrb. für Kunstwissenschaft, II. Heft 3.

14) Der todte Christus, zu Füssen des Kreuzes an der Erde liegend, wird von seiner Mutter, Johannes und Maria Magdalena beklagt. Rechts unten das Monogr. H. 218, Br. 153 millim. B. 5.

15) Halbfigur des todten dornengekrönten Christus von 6 Engeln umgeben, deren zwei ihn unterstützen. Oben in der Mitte steht: Ecce Homo 15 ∘ 11. Monogr. rechts unten. H. 125, Br. 84 millim. B. 41.

16) Der todte Christus, von vier Engeln gen Himmel getragen, während ein fünfter mit der Dornenkrone über der Gruppe schwebt. Oben gegen links Gott Vater in einer himmlischen Glorie. Monogr. links unten. H. 222, Br. 154 millim. B. 43.

17) Christus, von einer Engelglorie umgeben, hält in der Linken die Erdkugel und segnet mit der Rechten. Monogr. und 1519 rechts unten. H. 225, Br. 155 millim. Von B. 40 fälschlich Gott Vater genannt.

18—30) Christus und die 12 Apostel, stehend in ganzer Figur. H. 211, Br. 127 millim. B. 6—18.
- 18) Christus in einer Engelglorie, in der Linken die Erdkugel haltend, mit der Rechten segnend. Monogr. rechts unten. B. 6.
- 19) Hl. Petrus. Monogr. links in halber Höhe. B. 7.
- 20) Hl. Andreas. Monogr. rechts unten. B. 8.
- 21) Hl. Jakobus d. A. Monogr. rechts unten. B. 9.
- 22) Hl. Johannes. Monogr. rechts unten. B. 10.
- 23) Hl. Philippus. Monogr. rechts unten. B. 11.
- 24) Hl. Bartholomäus. Monogr. rechts unten. B. 12.
- 25) Hl. Matthias. Gegen oben links das Monogr., rechts 1519. B. 13.
- 26) Hl. Thomas. Monogr. links unten. B. 14.
- 27) Hl. Jakobus d. J. Monogr. rechts gegen unten. B. 15.
- 28) Hl. Simon. Monogr. rechts unten. B. 16.
- 29) Hl. Judas Thaddäus. Monogr. rechts gegen unten. B. 17.
- 30) Hl. Paulus. Monogr. rechts in halber Höhe. B. 18.

31—42) Die 12 Apostel, stehend in ganzer Figur. H. 61, Br. 42 millim. B. 19—30.
- 31) Hl. Petrus. B. 19.
- 32) Hl. Andreas. B. 20.
- 33) Hl. Jakobus. d. A. B. 21.
- 34) Hl. Johannes. B. 22.
- 35) Hl. Philippus. B. 23.
- 36) Hl. Bartholomäus. B. 24.
- 37) Hl. Matthias. B. 25.
- 38) Hl. Thomas. B. 26.
- 39) Hl. Jakobus d. J. Monogr. links oben. B. 27.
- 40) Hl. Simon. Monogr. rechts oben. B. 28.
- 41) Hl. Judas Thaddäus. B. 29.
- 42) Hl. Paulus. B. 30.

43—49) Christus und die 12 Apostel, letztere zu je zweien auf einem Blatt, durch eine verzierte Säule getrennt. Die Blätter insgesammt tragen Inschriften aus dem Credo und haben folg. Maaße: H. 250, Br. 180 millim.
- 43) Christus mit kreuzförmiger Glorie, ganz von vorn gesehen, in weitem Mantel, die Rechte zum Segnen erhoben, in der Linken die Weltkugel mit großem Kreuz haltend. Er steht zwischen zwei Säulen, die sich an den Rand des Blattes anlehnen.
- 44) Hl. Thomas und hl. Bartholomäus. Am Boden rechts neben Thomas 1518.
- 45) Hl. Jakobus d. J. und hl. Simon. Neben letzterem links unten 1518.
- 46) Hl. Philippus und hl. Matthias.
- 47) Hl. Paulus und hl. Judas Thaddäus. Links neben letzterem 1518.
- 48) Hl. Petrus und hl. Johannes.
- 49) Hl. Jakobus d. A. und hl. Andreas. Auf der Basis der sie trennenden Säule 1518.

Mit Ausnahme von No. 44 (von Pass. unter No. 69 beschrieben), sind diese Bll. sowol Bartsch als Passavant unbekannt.

50—62) Christus und die 12 Apostel.
Die Bll. sind grob verschnitten und haben offenbar dem Meister in ihrer ungeschlachten Ausführung nicht gefallen, obgleich sie ohne Zweifel auf Vorzeichnungen von ihm zurückzuführen sind. Er wird eine Vervielfältigung alsdann verhindert haben, daher ihre Seltenheit. Vollständig befindet sich die Reihe nur im Kupferstichkabinet zu Karlsruhe, unvollständig zu Basel. H. 320, Br. 210 millim. Fehlen B. und Pass.

63) Johannes der Täufer sitzend, mit einem offnen Buch in der Rechten und dem Lamm auf den Knieen. Monogr. auf einem Blatt Papier links unten. H. 200 millim. Br. 143. B. 31.

64) Die Tochter der Herodias, auf einer Schüssel den Kopf Joh. des Täufers tragend, halbe Figur. Hintergrund Landschaft mit mehreren Gebäuden. Monogr. rechts unten. H. 126 millim. Br. 85. B. 32.

65) Die Bekehrung des Paulus. Monogr. links unten. H. 592 millim. Br. 194. B. 33.
Kommt auch als Helldunkel von 2 Platten vor.

66) Hl. Hieronymus in der Einöde. Monogramm und 1511 auf einem Täfelchen rechts unten. H. 219 millim. Br. 126. B. 34.

67) Hl. Hieronymus in der Einöde. Monogramm auf Täfelchen in einem Loch des Felsens rechts. H. 221 millim. Br. 154. B. 35.

68) Der hl. Hieronymus kniet als Büsser vor einem Baum, daran ein Kruzifix. Links an einem andern Baum hängt ein Täfelchen mit dem Monogramm HB Von Bartsch unter No. 7 fälschlich dem Hans Brosamer zugeschrieben. H. 7". Br." Pass. 70.
Es gibt hiervon auch Bll. in Helldunkel.

69) Hl. Sebastian an einen Baum gebunden, von 5 Engeln umgeben. Monogr. und 1512 auf einem

Täfelchen rechts unten. H. 127 millim. Br. 85. B. 36.

70) Hl. Sebastian, in einer Landschaft an einen Baum gebunden, von Pfeilen durchbohrt. Dahinter eine Wolke mit 6 Engeln. Monogr. und 1514 auf Täfelchen rechts unten. H. 315 millim. Br. 235. B. 37.

71) Hl. Christoph mit dem Christusknaben auf der Schulter, durch's Wasser schreitend. Rechts in der Ferne der Eremit mit einer Laterne in der Hand. Monogr. auf dem Täfelchen links unten. H. 388 millim. Br. 259. B. 38.

72) Hl. Maria Aegyptiaca. Sie wird von 6 Engeln gen Himmel getragen; mit gefalteten Händen sieht sie auf den rechts unten stehenden Eremiten hinab, der zu ihr emporschaut. Links oben auf einem Täfelchen das Monogr. H. 4" 9'". Br. 3" 3'". Fehlt B. Pass. 71.

73—82) Illustrationen zu den 10 Geboten. Erschienen zuerst in dem Werke: »Die zehen gebot in disem Buch erclert und vßgelegt durch etlich hoch berümte lerer etc. Strasburg 1516 bei Johannes Grüningern.« Einzelne dieser Bll. kommen auch in folg. Werken vor: »Das Buch der Sünden des Mundes«, von Dr. Geiler von Kaisersperg. Strassburg bei Joh. Grüninger 1518. Pauli's »Schimpf und Ernst«. Sine loco et anno. In fol. »Kaisersperg's Alphabet in XXIII Predigten«. J. Brunswig's Distilierbuch. Strassburg 1531.

73) Im Vordergrund Moses von Gott die Gesetzestafeln empfangend. Links nach hinten die Juden vor einem Idol knieend. Monogr. rechts unten. B. 51 hat dieses Bl. irrtümlich für einen beliebigen anbetenden Greis genommen; Pass. wiederholt den Irrtum (Appendice p. 321), beschreibt aber, ohne es gewahr zu werden, ebenda unter No. 60, dasselbe Bl. noch einmal, und diesmal richtig. H. 133 millim. Br. 103.

74) Ein Soldat in einer Landschaft vor zweien seiner Kameraden auf ein Kruzifix am Wege schwörend. Monogr. rechts unten. B. 49. H. 103, Br. 133 millim.

75) Ein Priester, Messe lesend. Monogr. rechts unten. H. 103 millim. Br. 133. B. 52.

76) Ein junges Paar, vor einem Alten im Mittelgrund an einem Postament knieend. B. 53. H. 103 millim. Br. 133. Monogr.

77) Zwei Kämpfende. Rechts unten das Monogr. Pass. p. 321, No. 5. Fehlt B. H. 103 millim. Br. 133.

78) Ein Landsknecht und eine Dirne an einem Hügel sitzend. H. 104 millim. Br. 135. B. 50. Monogr. unten gegen links.

79) Ein Dieb, eines schlafenden Mannes Kasse plündernd. H. 104 millim. Br. 135. Von Pass. ibid. fälschlich zum 10. Gebot beschrieben. Fehlt B. Monogr. links unten.

80) Das falsche Zeugniss. Zwei Männer stehen vor einem rechts sitzenden Richter. Fehlt B. und Pass. H. 104 millim. Br. 134.

81) Eine Dame und ein Ritter, einander in einer Säulenhalle begegnend. H. 105 millim. Br. 133. Fehlt B. und Pass.

82) Zwei Männer nahen einem Geld zählenden Wucherer. H. 104 millim. Br. 143. B. 54. Pass. ibid. No. 9. Monogr. unten an einem Pfeiler.

Vgl. über die ganze Folge: M. Thausing, Jahrb. für Kunstwissenschaft II. 3. Heft.

Nicht zu übersehen ist, dass in der obigen Reihenfolge das 9. und 10. Gebot umgestellt sind.

Die folgenden 6 Bll. gehören zu dem Buch *Granatapfel*, gedruckt zu Strassburg durch Johannem Knoblauch. 1511.

83) Christus im Hause bei Lazarus, Martha und Magdalena. H. 172 millim. Br. 135. Befindet sich auf der Rückseite des Titels zu dem Buche Granatapfel.

84) Untergang der Aegypter im rothen Meer, im Hintergrunde am Ufer die geretteten Juden mit Moses, über ihnen die Säule in Wolken. H. 172 millim. Br. 137. Befindet sich auf der Rückseite des Titels: »Ain gaistliche Bedeutung des ussgangs der kinder Israhel von Egypto.« Fehlt B. und Pass.

85) Die hl. Elisabeth sitzt und spinnt, umgeben von 5 Frauen, über sich eine Banderole mit der Inschrift: s · ELSBETH · Links unten das Monogr.

HB Auf der Vorderseite des Blattes der Titel: »die gaistlich spinnerin. nach dem Exempel der hayligen wittib Elizabeth, wie sy an ainer gaistlichen Gunckel flachs vñ woll gespunnen hat«. H. 172 millim. Br. 137. Von B. 28 dem H. Burgkmair zugeschrieben. Pass. 72. Von Pass. IV. 37. No. 28 irrtümlich auch noch dem Hans Brosamer zugeschrieben.

86) Ein Koch, in einer Küche einen Hasen ausnehmend. Gegen links unten am Heerd das gewöhnl. Monogramm des Meisters. Auf der Vorderseite des Blattes der Titel: »Ain gaistliche bedeutung des Häßleins, wie man das in dem pfeffer berytẽ sol« u. s. w. H. 172 millim. Br. 137. B. 47 und No. 71 des Burgkmair'schen Werkes.

87) Die sieben Hauptsünden in Gestalt von thierischem Höllenspuk. Jedes der Ungeheuer hält ein Schwert, worauf die Namen: Zorn, Hochfart, Neid, Tragkait, Fressery, Vnkeuschait, Geitikait. Auf der Vorderseite dieses Blattes der Titel: »Die siben Hauptsünd die da bedeut seind bey den siben gaistlichen schwertern« u. s. w. H. 171 millim. Br. 138. Fehlt B. und Pass.

88) Sieben Scheiden. Darüber steht: Joab restitutus erat tunica stricta ad mensurã habitus sui etc. Auf der Rückseite: »Von den syben schayden vnder denen sich verbergen die schwert der sybñ hauptsünden etc. H. 172 millim. Br. 138.

Jedes der letzten 5 Bll. ist einer der angegebenen Unterabtheilungen des Buchs Granatapfel beigedruckt. Sie sind zusammen mit No. 68 von Baldung nach ähnlichen, aber schwächeren Darstellungen Burgkmair's zu demselben Werke (erschienen zu Augsburg bei Hans Ottmar 1510) entworfen. s. auch Nagler, Monogr. III. No. 988.

89) Pietà. Im Vordergrund liegt vor einem Baum an einem Hügel der Leichnam Christi, dahinter kniet Maria, die Hände vor der Brust zusammengelegt. H. 61 millim. Br. 48.

90) Crucifixus zwischen Maria links und Johannes rechts. H. 77 millim. Br. 51.

91) Die Erscheinung Christi bei der Messe des hl. Gregor. H. 60 millim. Br. 47.

92) Crucifixus zwischen Maria links und Johannes rechts. H. 61 millim. Br. 47.
93) Christus am Oelberg betend mit den drei schlafenden Jüngern. H. 60 millim. Br. 47.
94) König David vor Gott knieend. H. 77 millim. Br. 51.
95) Die Dreifaltigkeit. H. 61 millim. Br. 47.
96) Mater dolorosa, mit einem Schwert im Herzen in einer Landschaft stehend. H. 63 millim. Br. 37.
97) Hl. Jungfrau mit dem Kind an der Brust von vier Engeln verehrt. H. 60 millim. B. 47.
98) Maria mit dem Kind auf der Mondsichel stehend. H. 62 millim. Br. 48.
99) Der Erzengel Michael mit dem Drachen kämpfend. H. 60 millim. Br. 49.
100) Ein Mann vor seinem Schutzengel knieend. H. 61 millim. Br. 48.
101) Johannes der Täufer, vor einer Mauer mit seinen Attributen in der Linken stehend, rechts neben sich am Boden einen Fisch. Hintergrund Landschaft. H. 60 millim. Br. 48.

Kommt auch vor in: Historia von Rhodis. Getruckt zu strassburg durch den fürsichtigen Martinus Flach 1513.

102) Der Apostel Matthias. H. 61 millim. Br. 48.
103) Der Apostel Philippus. H. 61 millim. Br. 48.
104) Der Apostel Jakobus d. J. H. 60 millim. Br. 48.
105) Der Apostel Petrus. H. 60 millim. Br. 48.
106) Der Apostel Paulus. H. 61 millim. Br. 47.
107) Der Apostel Jakobus d. Ä. H. 60 millim. Br. 48.
108) Der Apostel Bartholomäus. H. 61 millim. Br. 48.
109) Der Apostel Matthäus. H. 60 mill., br. 48.
110) Der Apostel Simon. H. 60 millim. Br. 48.
111) Der Apostel Judas. H. 60 millim. Br. 48.
112) Der Apostel Andreas. H. 60 millim. Br. 48.
113) Der Apostel Thomas. H. 62 millim. Br. 48. Dieses Bl. scheint zweifelhaft.
114) Der Apostel Johannes. H. 61 millim. Br. 48.
115) Der hl. Sebastian in einer Landschaft, von Pfeilen durchbohrt an einen Baum gebunden. H. 59 millim. Br. 48.
116) Hl. Valentinus, einen Epileptischen heilend. H. 60 millim. Br. 47.
117) Hl. Margaretha. H. 60 millim. Br. 48.
118) Hl. Maria Magdalena von 5 Engeln gen Himmel getragen. H. 61 millim. Br. 48.
119) Hl. Anna selbdritt. H. 60 millim. Br. 48.
120) Hl. Ursula mit den eilftausend Jungfrauen im Schiff. H. 61 millim. Br. 47.
121) Hl. Elisabeth mit einem Krüppel. H. 61 millim. Br. 48.
122) Hl. Katharina. H. 59 millim. Br. 48.
123) Hl. Barbara. H. 60 millim. Br. 48.
124) Hl. Odilia, vor einem Altar auf den Knieen liegend, hinter ihr das höllische Feuer, aus dem auf ihr Gebet ihr fürstlicher Vater durch einen Engel befreit wird. H. 61 millim. Br. 48.
125) Anbetung der Könige. H. 60 millim. Br. 48.
126) Die Auferstehung. H. 61 millim. Br. 48.
127) Die Ausgiessung des hl. Geistes. H. 60 millim. Br. 47.
128) Die Geburt Christi. H. 61 millim. Br. 48.
129) Hl. Veronika.
130) Die Beichte. H. 63 millim. Br. 41.
131) Die Messe. H. 60 millim. Br. 40.
132) Der Adler des Evangelisten Johannes. H. 40 millim. Br. 39.
133) Einsegnung einer Leiche.
134) Das Fegfeuer. H. 60 millim. Br. 47.

Die letzten 46 Bll. (No. 89—134) sind insgesammt aus einem »*Hortulus anime*«, gedruckt zu Strassburg bei Martin Flach 1511.

Vom J. 1512 eine zweite Ausgabe mit 28 weiteren Holzschnitten nach Zeichnungen Baldung's; Maße durchschnittlich wie oben.

135) Das Titelbl. mit den sieben Sacramenten. Das Mittelbild: Christus am Kreuz, von vielen knieenden Personen umgeben; darüber die Messe; links von oben nach unten: Beichte, Firmung, Taufe; rechts Priesterweihe, Ehe, letzte Oelung. Unten halten zwei Apostel die Tablette, links ein knieender Bischof mit dem Wappen, rechts Maria mit dem Kind. Das Monogramm H. B. G. ist auf der Säule rechts an der Darstellung der Messe. Das Bl. kommt in einem lat. Werke von Thomas Anselmus vor. H. 262 millim. br. 192.

Profane Gegenstände:

136) Die Parzen sitzen nackt in einer Landschaft unter einem Baum. Klotho, rechts auf einem Baumstumpf, hält den Rocken, Lachesis links spinnt, Atropos, hinter Klotho stehend, schneidet den Faden ab. Ein Kind spielt links unten mit einer Blume. Links oben hängt an einem Zweig ein Täfelchen, worauf das Monogr. und 1513. H. 221 millim. Br. 153. B. 44.

Hiervon eine anonyme gleichseitige Kopie in der Originalgröße. Sie unterscheidet sich vom Original nur dadurch, dass im Hintergrund zwischen dem Stock des Spinnrockens und den Armen der Atropos und Klotho hindurch nur 2 Bäume statt der zahlreicheren des Originals erscheinen.

137) Der trunkene Silen liegt an der Erde eingeschlafen gegen ein Fass gelehnt, umgeben von mehreren nackten Knaben, deren einem er die rechte Hand auf den Kopf gelegt hat. Ein anderer Knabe, auf dem Fass stehend hält eine brennende Fackel in der Linken und pisst auf Silen herab. Monogr. rechts oben auf einer Tafel. H. 219 millim. Br. 151. Von B. 45 wol irrtümlich Bacchus genannt. — Es giebt von diesem Schnitt zweierlei Drucke, die sich dadurch unterscheiden, dass der eine von der wurmstichigen Platte, der andere von der unversehrten gemacht ist. Jene späteren Abdrücke sind meist zu schwarz. — Davon eine sehr schlechte Kopie in der Größe des Originals.

138) Die zwei Mütter, auch die Kinderaue genannt. Die ältere sitzt links auf dem Boden, einem Kind die Brust reichend, die jüngere rechts am Fuss eines Baumes, ein Kind in den Armen, beide unbekleidet. Sie sind umgeben von anderen sechs Kindern, davon zwei Paare raufen. Eines reitet in der Mitte nach hinten ein Steckenpferd und hält mit der Rechten ein Täfelchen auf der Achsel, worauf das Monogr. Vorne links eine Katze. H. 180 millim. Br. 88. B. 46.

Kopie von der Originalseite in R. Weigel's Holzschnitten berühmter Meister No. 33, Lief. VII.

139) Phyllis, in einem Hof den von ihr aufgezäumten Aristoteles reitend. Links ein Gebäude, aus dem Olympias, die Mutter Alexander's des Gros-

sen, der Szene zuschaut. Monogr. und 1515 links unten auf dem Täfelchen. H. 333 millim. Br. 239. Von B. 48 fälschlich Xantippe und Sokrates genannt.

140) Drei Hexen sich zum Sabbath vorbereitend, während eine vierte schon in der Luft auf einem Bock davonreitet. Auf der Erde liegen mehrere Mistgabeln und Gebeine umher. Rechts ist ein Baumstamm, an dem die Jahresz. 1510 steht und ein Täfelchen mit dem Monogr. hängt. Clairobscur von drei Platten. H. 13″ 8‴. Br. 9″ 6‴. B. 55.

Davon eine Kopie von der Gegenseite, bezeichnet mit Monogramm (No. 196 bei Bartsch); das Monogramm des Originals und die Zahl 1510 weggeblieben. Der Kopist dieses Bl. ist wahrscheinlich Lukas Alantse. s. Nagler, Monogr. IV. No. 896.

Auf einer zweiten originalseitigen Kopie trägt das Täfelchen das Monogr. Dürer's sammt der Zahl 1510. Dies ist, wie Bartsch richtig bemerkt, ein Irrtum des Formschneiders, oder eine Fälschung. Diese Kopie ist etwas schmaler als das Original.

141) Gruppe von sieben Pferden im Wald, darunter drei, die sich beissen und ausschlagen. Rechts gegen unten ein Täfelchen mit der Aufschrift: BALDVNG 1534. H. 210 millim. Br. 325. B. 56.

Es giebt Bll., die über dem oberen Rand die Aufschrift tragen: »Vilerley herliche unnd kunstliche wolgerissene Pferd, mit allem verstand auff mancherley weyss gestelt unnd fürgebildet, durch denn weytberümbten Johan Baldung, zu nutz allen Molern, Goldtschmiden, Bildhauweren und andren der kunstliebenden ins Werck gebrocht, deßgleichen vor nie außgangen«. Unter dem untern Rand steht: »Getruckt zu Basel, bey Christoffel von Sichem Formschneider, 1575.«

142) Gruppe von sieben Pferden im Wald. Links im Hintergrund ein Mann, rechts ein Hirsch. Gegen links unten liegt von einem Affen betastet eine Tafel mit der Aufschrift: IO · BALDVNG · FECIT · 1534. H. 228 millim. Br. 336. B. 57.

143) Gruppe von sechs Pferden im Wald, davon das vorderste stallt. Rechts unten ein Täfelchen mit der Aufschrift: BALDVNG
FECIT
1534
H. 228 millim. Br. 336. B. 58

144) Brustbild des Markgrafen Christoph von Baden, beinahe im Profil gesehen, nach rechts gewendet. Oben links das Monogr. und in der Mitte 1511. Unten die Worte: Cristoferus. Marchio. Badensis. H. 6″ 7‴. Br. 3″ 9‴. B. 59.

145) Bildniss Luther's als Augustinermönch, Halbfigur nach rechts gewendet. Er blättert mit der Rechten in einem Buch, worauf sich das Monogr. und die Jahrzahl 1521 (?) befinden. Ueber seinem Haupte schwebt der hl. Geist. Von Bartsch 39 fälschl. der hl. Dominikus genannt.

Das Bl. trägt die Ueberschrift: Martinus Luther ein dyner Jhesu Christi und ein widerufrichter Christlicher leer. Es ist aus einem Druckwerk. Auf der Rückseite des Blattes steht:

Register.
Mammon, was das sey
Zweyerley menschen etc.

H. 155 millim. Br. 112.

Das Bl. soll nach Cranach sein. Auf dem Schnittrande des Buches steht: HERMAN.

Hiervon eine geringe Kopie von der Originalseite in Kupferstich mit dem Zeichen des Meisters: es trägt dieselbe Inschrift, welche aber unten steht. H. mit der Schrift 5″ 4‴, ohne die Schrift 5″. Br. 2″ 11‴.

146) Lucretia, sich den Dolch in die Brust stoßend, Halbfigur. Oben zwischen Fruchtguirlanden steht auf einem Täfelchen: Lucrecia. Rechts oben das Monogr. H. 4″ 9‴. Br. 3″ 3‴. Pass. 73.

147) Der schlafende Stallknecht auf dem Boden eines Stalles ausgestreckt. Hinter ihm ein Pferd, rechts eine Hexe, eine Fackel in der Hand. Rechts unten das Monogr. HB Von Bartsch fälschlich unter No. 15 dem Hans Brosamer zugeschrieben. H. 12″ 9‴. Br. 7″ 4‴. Pass. 76.

148) Brustbild des Johannes Rudalphinger, gegen rechts gewendet. Er hält in der linken Hand ein Papier mit der Aufschrift: Joan Ruodalphingium musicorum decus hac Simetria. Joan. Baldungus Pi. posteritati dicavit 1534.

Zu beiden Seiten ein Ast mit oben gegen einander geneigten Blättern. H. 6″ 11‴. Br. 4″ 6‴. Pass. 78.

149) Brustbild des Gaspar Hedion, von vorn. Seine Rechte ruht auf einer Brustlehne, worauf ein Buch liegt. Links oben sein Wappen, zu beiden Seiten eine schmale Bordüre. Aus der Chronik von Strassburg v. J. 1543, deren Verfasser Hedion war, Dr. der Theologie und Prediger am Münster zu Strassburg. H. 6″ 6‴. Br. 4″ 10‴. Pass. 79.

150) Titelbordüre. Unten in einer Säulenhalle sitzt der Kaiser Maximilian im Krönungsornat auf einem Thronsessel, an dessen linke Seite das Wappen mit einem Doppeladler gelehnt ist. Monogr. links am Boden. Darüber erheben sich zu beiden Seiten Zierleisten mit Arabesken, auf der rechten Seite getragen von einem nackten Knaben, der einen runden Schild über sich hält. Oben eine Querleiste mit einer Arabeske in Gestalt eines Kopfes. Der Titel in der Mitte lautet: Prima pars operum Joannis Gerson Cancellarii universitatis Parrhisiensis theologi christianissimi u. s. w. H. 239 millim. Br. 167. Auf der Rückseite dieses Blattes ein Pilger in einer Landschaft mit einem Wappen in der Linken, einen Engel und einen Hund zur Seite, von Wechtlin. H. 239 millim. Br. 167. Fehlt B. Pass. 81.

151) Eine Allegorie mit vier ältlichen männlichen Figuren. Ueber dieses Bartsch und Passavant unbekannte Blatt berichtet J. Heller (Beiträge zur Kunstgeschichte, p. 82). Monogramm rechts oben im Eck. Dieses Blatt findet sich in dem Buche: »Die Welsch Gattung.« Gedruckt in Strassburg bei Mich. Matthias Schürer, 1513. 4. H. 4″ 3‴. Br. 3″ 3‴.

152) Ein Mann, dessen Hände auf den Rücken gebunden, wird von einem wilden Manne an einem Strick gehalten; links steht ein junges Weib vor der Thüre eines Gebäudes und spricht zu dem Gebundenen. Rechts am Himmel Halbmond und Sonne. Monogramm rechts unten an einem Stein. H. 4″ 3‴, Br. 3″ 3‴. Fehlt B. u. Pass. Aus demselben Buche, wie No. 151.

153) Eine Schlacht, im Hintergrund eine Stadt. Monogr. rechts unten am Boden. H. 150 millim. Br. 140. Ist aus einem Druckwerk in deutscher Sprache, worin von Ueberwindung der Perser durch Themistokles die Rede. Fehlt B. und Pass.

154) Brustbild des Johannes Indagine. Er trägt eine

Mütze, einen geblümten Rock, in der Linken ein Papier und ist nach rechts gewendet; Säulenartige Umrahmung. Titelblatt zu dem Werke: Introductiones apoteles maticae elegantes, in Chyromantiam etc. Autore Joanne Indagine 1522. Strassburg bei Joh. Schott. H. 190 millim. Br. 153. Fehlt B. und Pass.

155) Wappen des Joh. Indagine. Den Helmschmuck bildet ein armloser bärtiger Mann mit Blumenkranz um den Kopf. Links steht als Wappenhalter ein wilder Mann. Das Ganze ist umrahmt durch zwei Säulen, auf denen oben zwei Füllhörner ruhen. Darüber steht: Arma Joannis Indagine. H. 230 millim. Br. 150. Fehlt B. und Pass.

Diese Darstellung befindet sich auf der letzten Seite des unter No. 154 erwähnten Werkes.

c) dem Meister zugeschriebene Stiche:

1) Herkules und Omphale auf einer Rasenbank. Ohne Monogr. H. 7″ 2‴. Br. 5″ 1‴.

Dies von Pass. 5 dem Baldung zugeschriebene Blatt, wovon ein Exemplar im Britischen Museum, dürfte ächt sein.

Nach *Wessely* im Kupferstichkabinet zu Berlin ein radirtes Bl. mit demselben Gegenstand.

2) Der Kaiser der Türken, von vorne gesehen, sitzt auf dem Thron, den Kopf mit einer hohen Mütze bedeckt, die Rechte auf seinen Degen gestützt. Ohne Monogr. So beschreibt Pass. dies Blatt, das ich nicht gesehen. Er fügt bei, dass Duchesne ainé (Voyage etc. p. 242) glaube, dass dieser unvollendete Stich Karl den Grossen vorstelle und dass er ihn dem Meister von Zwoll (Johann von Köln), oder demjenigen mit dem Monogr. M B zugeschrieben. Aber der Stil und die Art der Ausführung seien dem 16. Jahrh. angehörig. In der Kupferstichsammlung zu Amsterdam, wo sich dieses Unicum befinde, sei es dem Werke Dürer's einverleibt, aber entferne sich nichts desto weniger von der Manier dieses Meisters in dem Maaße, als es sich derjenigen des Baldung Grien nähere. Diese letztere Meinung werde unterstützt durch eine Originalzeichnung, früher in der Sammlung Lawrence, später im Besitz des Herrn Liesching in Stuttgart. Diese Zeichnung, gleichfalls Dürer zugeschrieben, trage das unverkennbare Gepräge des Baldung'schen Stiles.

Stich wie Zeichnung sind mir unbekannt. Nach Aussage des Herrn Liesching ging die Zeichnung in der Folge in den Besitz des Mr. Thibaudeau in Paris über, mit dessen Sammlung sie ohne Zweifel versteigert wurde.

3) Die Pietà. Der todte Christus liegt, in Verkürzung nach links, in der Mitte des Blattes; die schmerzgebeugte Mutter blickt ihm mit gefalteten Händen in's Antlitz, hinter ihr die hl. Magdalena mit emporgehobenen Armen, links Johannes. H. 165 millim. Br. 159. Fehlt B. und Pass. Diese Komposition hat die allernächste Verwandtschaft zu B. No. 5 der Baldung'schen Holzschnitte, nur dass sie von der Gegenseite genommen und mit Weglassung der Kreuzstämme und des Monogrammes gegeben ist.

R. Weigel äussert sich in seinem Kunstkatalog, No. 14904, über dieses höchst merkwürdige Blatt, das meines Wissens nur in der Kupferstichsammlung der Königin Wittwe in Dresden vorkommt, wie folgt:

»Dieses bisher unbekannte Blatt, welches viel Aehnlichkeit mit dem Holzschnitte desselben berühmten Meisters Bartsch No. 5. hat, ist sonderbar gearbeitet. Die Platte ist nämlich wie zur Schwarzkunst zubereitet, die Lichter herausgehoben, so dass es wiederum den sogenannten geschrottenen (d. i. geschnittenen) Blättern und den Clair-obscuren gleicht; geäzt scheint dies überaus kostbare Blatt übrigens auch zu sein. Von grösster Seltenheit und fast einzig.«

Ueber zwei fernere Stiche bemerkt Nagler, Monogr. III. No. 988:

»Es ist auch ein Blatt mit der Verkündigung Mariä vorhanden, wir können aber keine Beschreibung geben.

In demselben Falle sind wir auch mit einer im Cabinet Cicognara II. No. 57 erwähnten Kopie nach Dürer's Blatt, welches die Enthauptung Johannis vorstellt, B. No. 125. Sie ist von der Gegenseite und kleiner als das Original. An der Stelle von Dürer's Monogramm steht jenes von H. B. Grien.«

d) dem Meister zugeschriebene Holzschnitte:

1) Christus am Kreuz mit einem Donator in einer Landschaft. Dieser hält knieend ein Herz in der Rechten, eine Mütze in der Linken. Rechts oben eine Banderole mit der Inschrift: SVRSVM CORDA. Unten in der Mitte das Monogr. HGI H. 4″. Br. 3″ 3‴. Ist schwerlich von Baldung. s. Nagler III. p. 331. Fehlt B. Pass. 63.

2) Ecce homo. Christus steht aufrecht, die Arme ausgestreckt und umgeben von den Leidensinstrumenten. Links unten die Worte: Ecce homo. Rechts der krähende Hahn, oben die Zahl 1523. Clairobscur von zwei Platten. H. 11″. Br. 8″ 4‴. Pass. 64. Das Bl. ist Baldung's werth und wahrscheinlich von ihm.

Davon eine Kopie ohne Datum.

3) Satirische Darstellung. In einem Gemach sitzt links auf einer Art von Thron, worauf ein Kissen, ein männliches Wesen mit Eselskopf, -beinen und einem Huf statt der linken Hand. Rechts steht ein hässliches Weib mit Krallenfüssen, die jenem den Puls zu fühlen scheint. Unten an der Bank das Monogr. HGI H. 6″ 4‴. Br. 4″ 6‴. s. Brulliot, Dict. I. No. 2122. II. und Nagler III. No. 944, 2. Pass. 74.

Dieses rohe Blatt ist aus einer deutschen Uebersetzung des goldnen Esels des Lucian in: Translatzion oder tütschungē des hochgeachten Nicolai von Wyle — etlicher bücher Eneë Silvij Pogij florentini. Strassburg bey Joh. Bryse 1510.

Dieselbe etwas veränderte Darstellung in dem nämlichen Werke, Augspurg durch Haynrich Stayner, 1536. H. mit Randleisten 198 millim. Br. 145.

Die Urheberschaft Baldung's ist mehr als zweifelhaft.

4) Die Jagd im Lörserwald. In dem Walde verschiedene Gruppen von Jägern und Hirschen. Ein Bauer führt einen Wagen mit 4 Pferden bespannt gegen die Mitte, wo sich ein Kavalier befindet. Rechts im Vordergrunde drei Kavaliere, darunter ein Fürst. Auf einem Heiligenstock

mit dem Wappen der Pfalz steht das Monogr. *HB* · und 1543. Es giebt auch Exemplare wo das Monogr. oben rechts von dem Stock im Schatten sich befindet. Das Blatt trägt die Inschrift: »Wahrhaftige Contrafactur und Verzeichnuss dess Neuwen Schlosz und des Hochgewildts im Lörserwald zwischen dem Neckar und Rheyn in der Pfaltz gelegen.« Dieses umfangreiche, aber etwas kleinlich gearbeitete Blatt ist, meiner Ansicht nach, nicht von Baldung. H. 9″ 6‴. Br. 40″. Fehlt B. Pass. 75.

5) Die Eule. Sie sitzt auf einem Todtenkopf in Mitten eines Sarkophages. Links hinter der Eule an einer Mauer die Worte: Ich fyrcht den Tag. H. 328 millim. Br. 234. Pass. 77. Ist wahrscheinlich von Baldung.

6) Wappen des Buchdruckers Peter Schöffer mit drei Rosen von einem Ritter und einer Dame gehalten. Dabei zwei Hirten, von denen einer die Sackpfeife bläst, neben sich einen Hund und zwei Schafe. Auf einem Papierstreifen der Wahlspruch: Ingenium vires superat. Rechts unten das aus H und G zusammengesetzte Monogr. Dieses Blatt findet sich am Ende eines Druckwerkes mit dem Titel: Eyn new Künstliches wohlgegrunds Visierbuch etc. Gedruckt zu Strassburg durch Peter Schöffer 1531. s. Brulliot, Dict. I. No. 2122. III. H. 5″. Br. 3″. Pass. 80.

Ob es von Baldung weiss ich nicht, da es mir nicht zu Gesicht gekommen.

7) Titelbordüre aus dem Lexikon des Ambrosius Calepinus, gedruckt bei Joh. Schott, Strassb. 1537 in fol. Ich kenne das Blatt nicht. H. 8″ 10‴. Br. 5″ 6‴. Pass. 82.

8) Allegorie auf die Macht des Todes. Unterhalb die Adresse: Impressum per Fratrem Nicolaum Kölbsz, Plebanum in Durlach. Ist mir unbekannt. H. 9″ 8‴. Br. 9″ 10‴. Pass. 83.

9) Guilhelmus Rainaldi. Dieser Karthäuser sitzt auf einem Stuhl, indem er die Füsse auf seinen Kardinalshut gestellt hat und ein offenes Buch auf seinen Knieen hält. Das Blatt findet sich in dem Werke: Statuta nova ordinis Cartusiensis in tribus partibus etc. Impensis domus montis Joh. Bapt. prope Friburgum 1510. (s. Ebert 9101.) H. 5″ 7‴. Br. 4″ 1‴. Pass. 84.

10) Die Trinität. Gott Vater sitzt unter einer Wölbung nach vorne gekehrt, den Leichnam seines Sohnes auf dem Schooß. Links gegen oben schwebt die Taube des hl. Geistes. H. 92 millim. Br. 67. Fehlt B. und Pass. Ist sehr wahrscheinlich von Baldung.

11) Anatomische weibliche Figur ohne Kopf mit geöffneter Brust- und Bauchhöhle, auf einem grasbewachsenen Felsblock sitzend. Die bloß liegenden Organe sind theils mit lateinischen theils mit deutschen Namen bezeichnet. H. 10″ 6‴. Br. 6″ 9‴. Fehlt B. und Pass.

Dieser etwas derbe Schnitt könnte von Baldung, möglicherweise aber auch von Wechtlin herrühren.

12) Ein junges nacktes Weib, mit einem Gürtel um die Lenden, davor ein Schloss. Sie nimmt Geld von einem alten und einem jüngeren Mann, die ihr links und rechts zur Seite stehen. Darüber drei Bandrollen mit Inschriften:

a) Gelt und gutz gnung wil ich dir geben u. s. w.

b) Es hilft kain sloss für frauwen list u. s. w.

c) Ich drag ain slüssel zuo sollicht slossen u. s. w.

H. 480 millim. Br. 330. Fehlt B.

Schon Pass. III. p. 211. No. 282, obgleich er es noch unter den Nachträgen zu Dürer aufführt, ist geneigt, dies Blatt Baldung zuzuerkennen.

Von *Gottfr. Kinkel* ging der Redaktion nachstehende Notiz zu: »Für eine Arbeit Baldung's halte ich folgenden Holzschnitt: Hercules Germanicus, Ueberschrift des Bl.; Unterschr. latein. Verse. Luther, noch in der Kutte, an der rechten Hüfte eine herabhängende Löwenhaut, schwingt eine Stachelkeule und greift die Scholastiker an. Mit den Zähnen hält er einen Strick gefasst, an welchem der Papst mit krampfigen Fingern baumelt. Mit der linken Hand packt er den Hoogstraten an der Kehle; auf dem Boden vor ihm zappeln Aristoteles, Occam, S. Thomas und Scotus, vielleicht auch Seneca (sehr ungewisse Lesung). Alle Personen sind mit Namen bezeichnet. Fol. Herrlich gezeichnetes und geschnittenes Bl., in eine Handschrift von Stumpf's Chronik auf der Züricher Stadtbibliothek eingeklebt. Dies Exemplar (vielleicht Unicum?) ist theilweis alt bemalt. Dass Luther noch die Kutte trägt, beweist, dass das Bl. in die ersten Jahre nach den Thesen fällt, wo von den großen Künstlern der Zeit wol nur Baldung schon so entschieden und so kühn zu ihm hielt, und die Sicherheit, womit die Vorzeichnung u. der Schnitt nur die Hauptmassen gaben und viel Licht auf dem Block frei lassen, bezeichnet Baldung's große Manier.«

c) Nach ihm photographirt, lithographirt, in Holz geschnitten und gestochen:

1) Der Tod eine Frau küssend; mit Monogr. Gemälde in der Kunstsammlung zu Basel.

2) Der Tod, eine Frau küssend; mit dem Datum 1517. Gemälde in der Kunstsammlung zu Basel.

Diese beiden Bilder in Originalgröße photographirt von Braun in Dornach.

3) Enthauptung Johannis. Feder, Weiss gehöht auf braunem Grund. H. Schwemminger lith. H. 11″ 1‴. Br. 7″ 9‴.

Lith. Kopieen der Sammlung des Erzherzogs Karl.

4) Christus am Kreuz. Feder. Mit Monogr. und 1533. G. Jägermayer phot. H. 13″. Br. 9″ 5‴. Albrecht-Galerie 76.

5) Kopf eines alten Mannes mit zerzausten Haaren und verstörtem Gesichtsausdruck. Saturn. 1516. Kohle und Kreide. H. Schwemminger lith. H. 12″ 5‴. Br. 9″ 6‴.

Lith. Kopieen der Sammlung des Erzherzogs Karl.

Die letzten drei Blätter bilden die Nummern 50—52 in R. Weigel's: die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen.

6) Derselbe Kopf, photogr. von Braun.

7) Fortuna, auf Kugeln mit Krücken. Handz. der Albertina, phot. von Braun.

8) Drei nackte Hexen. Handz. ebenda, phot. von Dems.

9) Hl. Elisabeth von Thüringen mit 5 Frauen spinnend. Pass. 72. No. 33. Lief. VII in R. Weigel's: Holzschnitte berühmter Meister.

10) Die Mütter, oder die Kinderaue. B. 46. ibid.

11) Christophori Badensis Familia. Hiero. Holzach del. Mart. Weis sculps. Argent. Nach dem Bilde im Museum zu Karlsruhe (s. No. 22). Das Bl. gibt in lateinischen Unterschriften die Namen der 17 dargestellten Personen an. Ohne die Schriftränder 180 milliim. h., 585 milliim. br. Ein Exemplar des selten vorkommenden Bl. befindet sich in der Sammlung des Polytechnikum's zu Zürich. — *Gottfr. Kinkel.*

s. Sandrart, Teutsche Akademie, Nürnberg 1675. II. p. 219. — Bartsch, P. Gr. VII. p. 301. — Passavant, P. Gr. III. p. 318. — R. Weigel's Kunstkatalog, passim. — Nagler, Monogrammisten, III. No. 944, 945 und 988. — Waagen, Kunst und Künstler in Deutschland, I und II. — J. Heller, Beiträge zur Kunstgeschichte, I. 82. — A. Woltmann, Zeitschrift für bildende Kunst, 1866. p. 257—62 und 283—87, 1873, 11. Heft. — M. Thausing, Jahrb. für Kunstwissenschaft. II. Heft 3. — Die Kataloge mehrerer Galerien. — Die sonstige Literatur im Texte.

O. Eisenmann.

Baldus. Edouard Baldus, Maler und Photograph, geb. 1820 in Paris. In den Pariser Salons von 1842—1851 waren religiöse Bilder von ihm ausgestellt. Seit längerer Zeit beschäftigt er sich nur noch mit photographischen Publikationen; 1852 erschienen: Les principaux monuments historiques du midi de la France, seit 1874: Palais du Louvre et des Tuileries, Motifs de décoration intérieure, reproduits par les procédés d'héliogravure, de E. Baldus.

s. Bellier, Dict.

* * *

Balechou. Jean Joseph Balechou, franz. Kupferstecher, geb. zu Arles 17. Juli 1719, Schüler des Petschaftstechers Michel in Avignon, vervollkommnete sich bei B. Lépicié in Paris, wo seine Arbeiten ihn bald bekannt und beliebt machten. An eine derselben, den Stich nach Rigaud's Porträt August's III. von Sachsen knüpfte sich ein schlimmer Rechtshandel. B. hatte sich verpflichtet, die Platte abzuliefern, ohne einen Abdruck davon zu behalten, liess jedoch einige Abdrücke vor der Schrift abziehen und beging sogar die Unredlichkeit, einen davon zu verkaufen. Der sächsische Gesandte, von diesem Wortbruch in Kenntniss gesetzt, verklagte den Kupferstecher; die in seinen Mappen vorgefundenen Abdrücke wurden vernichtet und die Akademie der bildenden Künste strich seinen Namen aus der Liste ihrer Mitglieder. Er musste Paris verlassen und begab sich nach Avignon, wo er am 18. Aug. 1764 starb.

B. gehört zu den eleganten französischen Kupferstechern des 18. Jahrh., die sich vornehmlich durch die effektvolle Wiedergabe der stofflichen Dinge auszeichnen. Es lag ihm mehr daran, die Bravour seiner Hand zu zeigen und seinen Stichen einen schimmernden Glanz zu verleihen, als die geistige Eigentümlichkeit des Vorbildes getreu wiederzugeben Bei aller Schönheit haben seine Bll. durch die übertriebene Glätte und Brillanz der Behandlung etwas Hartes und Kaltes, und entbehren der Naturwahrheit, besonders im Nackten der Figuren, das meist ein eigentümlich metallenes Ansehen hat. Balechou's Meisterwerk ist der Sturm, nach J. Vernet, ein harmonisches Bl. von kräftigem Farbenton und in der Art, wie Durchsichtigkeit und Bewegung des Wassers ausgedrückt sind, ein unübertroffenes Muster.

Bildniss des Künstlers:

Brustb., 3/4 rechts. Oval. Gest. von L. J. Cathelin. Nach dem Pastell von J. Arnavon. Fol.
I. Vor der Schrift.

Von ihm gestochen:

1) Christus und Nikodemus. Nach N. Vleughels. qu. Fol.
I. Im Unterrande die Künstlernamen, der Titel, Erklärung des Gegenstandes (lat. und franz.) und: A Paris chez L. Surugue.
II. A Paris chez Jeaurat.

2) Der hl. Aignan heilt den Agrippinus. Nach einem silbernen Relief von J. A. Meissonnier. Fol.

3) Der hl. Philippus Neri, auf Wolken vor einem Madonnenbilde knieend. Nach E. Jeaurat. kl. Fol.

4) Sainte Geneuiève, Patrone de Paris, im Vordergrunde einer Landschaft unter einem Baum sitzend und in einem Buche lesend, hütet Ziegen und Schafe; rechts in der Luft zwei Cherubim. Nach C. Vanloo. gr. Fol.
I. Vor der Schrift. Die Bandschleife um den Hals der Heiligen hat in der Mitte einen Lichtreflex von etwa 10 Centimeter; die französ. Auktionskataloge bezeichnen daher das Collier blanc als das Merkmal des ersten Plattenzustandes. Die Ränder sind rund und mit Probirungen des Stichels nach jedem frischen Anschliff bedeckt. Simon, Paris, 1862 .... 155 fr.
II. Vor der Schrift, aber die Stichelprobirungen sind ausgelöscht, und der obere rechte Winkel ist gerade gemacht. 1817. Rigal. Paris, ... 150 fr.
Debois, Paris, 1844 .... 190 fr.
III. Noch vor der Schrift, aber mit dem franz. Kronwappen.
IV. Die helle Stelle auf der Halsbandschleife ist mit feinen Strichen zugedeckt. Im Unterrande links und rechts unter dem Einfassungsstrich die Namen der Künstler; in der Mitte das königlich franz. Wappen, und zu beiden Seiten desselben der Titel, die Dedikation des Stechers an den König und die Angabe der Sammlung, wo das Originalgemälde sich befindet. Die Schrift ist auf weissem Grund.
V. Der Saum des Untergewandes der Heiligen ist verbreitert. Die Schrift im Unterrande ist mit Querstrichen durchzogen, also auf schattirtem Grund, und ganz unten rechts: chez l'auteur au bout de la rüe portail mayanen a Auignon.
VI. Moderne Abdrücke, unten links mit folgender Adresse: Impr. Lamourenx r. S. Jean de Beauvais, 12, à Paris.

Von III, IV und V existiren Abrücke, auf welchen das Wappen oder Wappen und Schrift mit einem Papierstreifen zugelegt wurde, um ihnen den Anschein von Abdrücken vor aller Schrift zu geben. Abgesehen davon, dass diese verfälschten Abdrücke bei weitem nicht die Brillanz und die harmonische Wirkung der echten Exemplare haben, sind sie leicht an dem Eindruck des Schriftzudeckers im Rande zu erkennen.

5—8) Die Elemente: L'Air, L'Eau, La Terre, Le Feu, dargestellt in galanten Genrebildern mit Fguren in der franz. Modetracht des 18. Jahrh. Nach Caneau (fast unbekannter Miniaturmaler). Folge von 4 Bll.; auf jedem im Unterrande die Künstlernamen, Titel, sechs franz. Verse und a Paris chez Charpentier. qu. 4.

9—12) Wissenschaften: Logica, Moralis, Metaphysica, Physica, versinnbildlicht durch vier weibliche Figuren. Folge von 4 Bll.; auf jedem im Unterrande: Auec Priuilege du Roy .... J. Balechou sculp^{t}. 4.

[9a—12a) Die Tageszeiten. Galante Genrebilder. Nach Jeaurat. 4 Bll., auf jedem im Unterrande Künstlernamen, Titel u. 6 franz. Verse. qu. 4. In Berlin.]

13) Latone vengée. Nach Fil. Lauri. gr. qu. Fol.

I. Die Platte unvollendet und angeätzt; nur im Vordergrunde sind das Wasser und die Bauern mit dem Grabstichel bearbeitet. Im Unterrande zalreiche Grabstichelprobirungen.

II. Die Platte ist von J. L. Cathelin beendigt. Im Unterrande die Künstlernamen, der Titel und die Dedikation an Louis Berton des Balbes, Duc de Crillon, zu beiden Seiten des Wappens.

14) August III., Kurfürst von Sachsen, als Kurprinz, während seines Aufenthaltes zu Paris im J. 1715, ganze Figur, im Harnisch und Hermelinmantel, begleitet von einem Negerknaben, der seinen Helm trägt. Mach H. Rigaud. Titelkupfer für den ersten Theil des Dresdener Galeriewerkes (Dresde, 1753). Fol. max.

I. Vor aller Schrift. Man kennt von diesem Plattenzustande nur drei Exemplare: eins in der Sammlung zu Paris, das 1807 aus der Sammlung Daudet für 1200 Fr. angekauft wurde; das zweite in der Sammlung zu Dresden, und das dritte in der Sammlung des Erzherzogs Karl in Wien. Duchesne, in der Description des Estampes exposées dans la Galerie de la Bibliothèque Impériale (1855), irrt sich, wenn er den im Pariser Kupferstichkabinet befindlichen Abdruck für den einzigen unversehrten in seiner Art erklärt, dürfte aber in Betracht der oben erwähnten Umstände Recht haben mit der Bemerkung, dass die angeblichen Abdrücke vor der Schrift, die im Handel vorkommen, zusammengestückt oder unecht sind. Das Exemplar des Dresdener Galeriewerks in Paris enthält einen Abdruck von der bloss im Umriss anradirten Platte.

II. Mit der Schrift. Unter dem Einfassungsstrich links: Peint par Hiacinthe Rigaud; rechts: Gravé par J. J. Balechou natif d'Arles et présenté à l'Académie Royale de Peinture et Sculpture pour son agrément à Paris. Im Unterrande Name und Titel des Dargestellten. Sehr selten; es sollen nur fünf Abdrücke dieses Zustandes existiren.

Durand, Paris, 1821 .... 272 Fr.
Debois, ibid. 1844 .... 122 »

III. Mit obiger Schrift; aber hinter dem Namen des Malers ist hinzugekommen: Ch^{r}. de l'Ord^{re} de S. Michel (Chevalier de l'ordre de Saint Michel), und am Ende der auf den Stecher bezüglichen Inschrift liest man das Datum 1750.

IV. Von A. Zingg retuschirt, nach Heineken's Angabe. Joubert macht dagegen die, wie mir scheint, nicht ungegründete Einwendung: es sei nicht wahrscheinlich, dass eine mit solcher Kraft und Bravour geschnittene Platte, die nicht in den Handel gelangte, sondern bloss als Titelkupfer eines ausschliesslich zu fürstlichen Geschenken bestimmten Prachtwerkes diente, sich so bald und so stark abnutzte, um einen Aufstich nöthig zu machen.

15) Anne-Charlotte Gauthier de Loiserolle, Madame Aved, Gattin des Malers, Brustb., ³/₄ links. Nach J. A. Aved. Oval auf einem Sockel mit Inschrift. Fol.

16) Aved, Schwester der Vorigen, sitzt auf einem Stuhl und spinnt vom Rocken eines Spinnrades, das sie auf ihrem Schooße hat. Halbe Figur. Nach J. A. Aved. Viereck. Fol.

I. Vor der Schrift.

II. Unten auf einer Tafel vier französ. Verse und die Künstlernamen.

17) Heinrich von Brühl, Reichsgraf u. Premierminister des Kurfürsten August III. von Sachsen, an einem Tische stehend, von dem er Papiere aufhebt. Kniestück. Nach L. Silvestre sc. 1750. Titelkupfer für den zweiten Theil des Brühl'schen Galeriewerkes (Dresden, 1754) gr. Fol.

I. Vor der Schrift, aber mit dem Wappen im Unterrande, wo noch mancherlei Nadelprobirungen zu sehen sind. In dem Schmuck über dem Wappenschilde befinden sich drei durchbrochene Visirhelme mit Helmkleinodien ohne Untersatz von Kronen, der mittelste Helm von vorn, die beiden andern von der Seite gesehen.

II. Mit der Schrift. Im Unterrande, unter dem Einfassungsstrich links und rechts die Namen des Malers und des Stechers, hinter dem letzteren das Datum 1750; weiter unten Name und Titel des Abgebildeten zu beiden Seiten des Wappens, an welchem Veränderungen gemacht sind: der Schildschmuck besteht aus vier durchbrochenen Visirhelmen mit Kronen und Helmkleinodien, alle vier von vorn gesehen.

III. Der Kopf des Ministers ist von Tardieu gänzlich umgeändert. Der ernste Ausdruck ist zu einem süssen Lächeln geworden, und die vorher bis an den Kinnbacken hinabgehende Perrücke reicht nur bis an's Ohr. An dem Wappen wurde abermals geändert: hinter den als Wappenhalter dienenden Löwen sind auf jeder Seite zwei Fahnen hinzugekommen.

Es gibt auch gefälschte Abdrücke vor aller Schr.

IV. Mit zugelegter Schrift.

V. Neuere Abdrücke.

18) Marie Anne, Herzogin von Châteauroux, unter dem Sinnbilde: La Force, sitzend dargestellt; sie hält in der Rechten eine Brandfackel, in der Linken ein Schwert, und hat neben sich an einer Seite eine zerbrochene Säule, an der andern einen Löwen. Nach J. M. Nattier. Kniestück in einem Achteck. A Paris, chez L. Surugue. qu. Fol.

19) Charles Coypel, franz. Maler, halbe Figur, beinahe von vorn gesehen, beide Arme auf einen Tisch gestützt, hält in der Linken seinen Zeichnenstift. Nach ihm selbst. Oval auf einem Sockel mit Inschrift. Fol.

I. Vor aller Schrift. In einer viereckigen fensterähnlichen Einfassung.

II. Mit der Schrift. In einem Oval; unter demselben, in kleiner Schrift, links: Peint par lui même., rechts: Gravé par Balechou Eleve de Mr. Lepicier. Auf dem Sockel in größerer Schrift: Charles Coypel De l'Academie Royale de Peinture et Sculpture.

[III. Mit der Adr. von Joullain. Bartsch.]

[IV. Mit der Adr. von Buldet. In Berlin.]

20) Prosper Jolyot de Crébillon, in seinem Arbeitszimmer stehend, mit Pelzrock und Perrücke, den linken Arm auf die Rückenlehne eines Sessels gestützt, und die rechte Hand ausgestreckt. Im schattirten Unterrande links: Peint par Aved . . . en 1746; rechts: Gravé par Balechou en 1751; ferner Name und Titel des Dargestellten. Genannt der große Crebillon. gr. Fol.

21) —— Derselbe, Brustb., fast von vorn gesehen. Nach Dems. Oval mit Kartusche, Namen u. Titel des Abgebildeten. Unter dem Einfassungsstrich die Künstlernamen. Titelkupfer für eine Ausgabe der sämmtlichen Werke Crébillon's. 4.

22) Louis de Balbe de Berton Crillon, 3/4 rechts. Nach A. van Dyck. Oval mit Wappen und Inschrift: Le Brave Crillon. 8.

23) Jaques de Forbin de Janson, Erzbischof von Arles. Nach Phil. Sauvan. 1735. kl. Fol. Lebl. 53.

24) Pierre Joseph Laurent de Gailiard, Baron von Longjumeau, französ. Kunstdilettant, Brustbild fast von vorn gesehen, natürliches Haar und offener Hemdkragen. Nach Vanloo. Oval auf einem Sockel mit Namen, Titel und Wappen; ganz unten links und rechts die Künstlernamen. Fol.

25) Jaques Gabriel Grillot, Doktor der Theologie, an einem Tische sitzend, stützt den rechten Arm auf ein Buch und hält mit der linken Hand ein anderes offenes Buch. Nach J. Autreau. Viereck. gr. Fol.

I. Vor der Schrift. Die Ränder sind mit horizontalen Querstrichen schattirt.

II. Zwischen den Querstrichen am Rande sind kleine Striche eingestreut, und im Unterrande liest man die Namen des Dargestellten, des Malers und Stechers.

26) Jean de Jullienne, berühmter französ. Kunstfreund, halbe Figur, an einem Fenster sitzend, hält mit beiden Händen das Porträt des Malers Watteau. Nach Fr. de Troy. Gravé en 1752. gr. Fol.

I. Vor aller Schrift, vor der verkleinerten Perrücke und vor der schattirten Sockeltafel. Erwähnt im Auktionskatalog Gervaise, Paris, 1860 . . . . . 125 Fr.

Ich kenne nur Abdrücke mit Inschrift auf der Tafel des Sockels unter dem Fenster und mit den Künstlernamen unter dem Einfassungsstrich, links: Peint par de Troy, le père, en 1722; rechts: Gravé par J. J. Balechou en 1752.

Das Porträt der Madame de Julienne, welches Le Blanc, 58, erwähnt, existirt meines Wissens nicht.

27) Henri de Thomas, Marquis de Lagarde, Brustb., 3/4 links, im Harnisch. Nach L. R. Vialy. Oval mit Umschrift; auf einem Sockel vier franz. Verse und die Künstlernamen.

28) Alexandre Jean Joseph de Lapopelinière, franz. Finanzier, halbe Figur, sitzt an einem Tisch, auf den er sich mit beiden Armen aufstützt, und hält in der rechten Hand eine Blume. Nach L. Vigée. Unten auf dem Sockel vier franz. Verse und daneben links und rechts die Künstlernamen; ausserdem keine Inschrift. gr. Fol.

29) Bertrand Claude Tachereau de Linyères, Beichtvater des Königs, an einem Fenster mit Vorhang, beide Hände zum Gebet gefaltet und auf ein Pult gestützt. Halbfigur. Nach J. A. Aved. Vor dem Fenster, links auf einem Blatt Papier, die Künstlernamen, und unter dem Fenster, auf einer Tafel, Name und Titel des Dargestellten. gr. Fol.

30) Louis François Néel de Christot, Bischof von Séez, halbe Figur, von vorn gesehen, hält mit der Rechten seine Kappe. Nach J. A. Aved. Oval. Darunter die Namen der Künstler und des Abgebildeten, nebst Titel und Wappen. Fol. 341 Mill. zu 281.

31) —— Derselbe, nach demselben Originalgemälde, aber in größerer Dimension. Oval. Fol. 468 Mill. zu 340.

32) Madame Louise Elisabeth de France, Herzogin von Parma, unter dem Sinnbilde: La Terre, im Vordergrunde einer Landschaft sitzend dargestellt, stützt den linken Arm auf einen Globus und legt die rechte Hand auf einen Haufen Blumen und Früchte. Nach J. M. Nattier. qu. Fol.

I. Vor aller Schrift.

II. Im Unterrande, unter dem Einfassungsstrich links: J. M. Nattier pinxit 1750; rechts: Balechou sculp.; in der Mitte Name, Titel, vier franz. Verse und Verlegeradresse: a Paris chez Joulin.

Aus einer Folge der vier Elemente, wo die drei andern Elemente ebenfalls durch franz. Prinzessinnen dargestellt sind.

33) Charles Porée, Jesuit, Brustb., 3/4 rechts. Nach Neilson. Oval mit Umschrift; darunter die Künstlernamen und im Unterrande zwei latein. Zeilen. kl. Fol.

I. Se vend à Paris chez le Graveur, chez Bally le père Relieur.

II. Se vend à Paris chez le Gravenr, chez Bally le père . . . . et chez Cars.

Die Platte existirt noch.

34) Réné Antoine Ferchault de Réaumur, Brustb., 3/4 links. Oval auf einem Sockel mit Name und Titel. Ohne Künstlernamen. kl. Fol.

35) Christophe Paul, Sire de Robien, Parlamentspräsident, halbe Figur, beinahe von vorn gesehen, Allongenperrücke und Hermelinmantel. Nach Huguet. Im Unterrande die Künstler-

namen, Name, Titel und Wappen des Dargestellten, nebst fünf franz. Versen. Fol.

36) Charles Rollin, Rektor der pariser Universität, im Lehnstuhl an einem Tische sitzend, in der Rechten eine Schreibfeder haltend, die Linke auf den Tisch gelegt. C. Coypel pinxit. sculpsit 14 septembre 1741. gr. Fol.
   I. Vor aller Schrift; die Ränder sind noch weiss, eben so die Titel auf dem Rücken der Einbände der zwei auf dem Tisch stehenden Folianten. Im Unterrande vielerlei Stichelprobirungen.
   II. Mit der Schrift. Die Ränder sind mit horizontalen Strichen schattirt; im Unterrande Name und Titel des Dargestellten (lat.); darunter die Künstlernamen. Vor der Adresse se vend à Paris chez N. B. de Poilly .... et chez L. Surugue.
   III. Mit dieser Adresse.
   IV. Se vend à Paris chez Desnos .... 1763. Die Platte existirt noch.

37) Jean François de Salvador, Seminarvorsteher, halbe Figur, hält in der Linken seine Kappe und in der Rechten ein Kreuz und einen Rosenkranz. Nach Ph. Sauvan. Oval mit Umschrift und darunter eine Kartusche mit vier franz. Versen. Im weissen Unterrande links und rechts die Künstlernamen. Fol.

38) Don Philipp, Infant von Spanien, halbe Figur, $^3/_4$ links. Nach L. R. Vialy. Oval auf einem Sockel mit Wappen, Nameninschrift und Dedikation an die Königin. Fol.
   Die Platte existirt noch.
   I. Mit der Adresse von Joullain auf zwei Zeilen.
   II. Mit der Adr. von Buldet auf einer Zeile.

39) Ungenannter Bischof, stehend an einem Tische, auf den er die rechte Hand legt, während er mit der Linken ein Papier hält. Kniestück. Der mit senkrechten Strichen schattirte Unterrand hat in der Mitte ein weisses Rund, vermutlich für ein Wappen bestimmt. gr. Fol. Anonymes Bl.; wenigstens sah ich davon nur einen Abdruck ohne alle Schrift.

40) Ein anderer ungenannter Bischof, Brustb., $^3/_4$ rechts, hält in der linken Hand seine Kappe, und steht an einem Fenster mit Vorhang. Nach J. A. Aved (oder François De Troy?). Unter dem Fenster, am Sockel, ein bischöfliches Wappen ohne Wahrzeichen. Unter dem Einfassungsstrich rechts: J. Balechou Arelat^s. sculpsit. Ausserdem bemerkt man noch Stichelprobirungen, aber keine sonstige Schrift. gr. Fol.

41) François Marie Arouet de Voltaire, Brustb., $^3/_4$ links, in einem Oval, das ein geflügelter Genius hält. Nach J. M. Liotard. Unten auf einer Tafel: Post Genitis .... Carus amicis. Unter dem Einfassungsstrich links: J. M. Loitard (anstatt Liotard) dali.; rechts: J. Balechou sculp. Nach der Angabe eines Auktionskatalogs sollen die Künstlernamen I. radirt, II. gestochen sein. 8.

42) Derselbe, halbe Figur, $^3/_4$ links, hält in der Rechten ein aufgeschlagenes Buch. Nach Q. de La Tour. 1736. Im Unterrande: Omnis Aristippum .... et res. 8.

43) Wilhelm IV., Statthalter von Holland, als Prinz von Oranien, halbe Figur, $^3/_4$ links, in Harnisch. Nach J. A. Aved. Oval mit franz. Umschrift, auf einem Sockel mit Wappen und holländischer Inschrift. Fol.

[43 a) Fabric. Serbelloni, Erzbischof u. apostolischer Nuntius in Polen. (Ohne Namen des Malers.) gr. Fol. Rud. Weigel, K.-Cat. 23933.]

44) Sieben Porträts für die Sammlung Odieuvre. gr. 8.
   a) Ch. J. Colbert, Erzbischof von Montpellier. Nach J. Raoux.
   b) Louis, Dauphin von Frankreich. Nach J. L. Tocqué.
   c) Fr. E. de Mézeray, Historiker. Nach A. Paillet.
   d) Jean Louis Petit, Chirurg. Nach L. Vigée.
   e) Marie de Rohan. Nach Louis Ferdinand.
   f) Jean Soanes, Erzbischof von Sénès. Nach J. Raoux.
   g) Jean Varin, Münzgraveur. Nach Ch. Lefebvre.
   I. Vor der Schrift.
   II. Mit der Adresse von Odieuvre.
   III. Mit der gelöschten Adresse.

45, 46) 2 Bll. La Naissance. Eine Mutter mit ihrem Säugling. — L'Enfance. Ein geistlicher Lehrer mit zwei Zöglingen. Seitenstücke. Nach Dandré Bardon. Im Unterrande Künstlernamen, Titel, vier franz. Verse und A Paris chez Lépicié ... et chez L. Surugue. Fol.

47, 48) 2 Bll. Le Mari Jaloux; — L'Opérateur Barri. Die Consultation. Seitenstücke nach E. Jeaurat. Balechou sculp. 1743. Im Unterrande Künstlernamen, Titel, acht, resp. zehn franz. Verse und A Paris chez Lépicié ... et chez L. Surugue. Fol.

49, 50) 2 Bll. La Couturière. Die Näherin und die Dame im Corset. Nach E. Jeaurat. Balechou sculp. 1749. — La Servante congédiée. Die entlassene Dienerin. Jeaurat pinxit 1748. Seitenstücke. Im Unterrande Künstlernamen, Titel, vier franz. Verse, A Paris chés Jeaurat und L. Surugue. Fol.

51) Le Gouté. Nach E. Jeaurat. Im Unterrande Künstlernamen, Titel, vier französ. Verse und A Paris chés Jeaurat. Fol.
   Es giebt auch Abdrücke mit der Adresse von Lepicier u. Surugue.

52) Les Délices de l'Enfance. Frau mit zwei Kindern in französirt-chinesischer Tracht. Nach Fr. Boucher. Im Unterrande Künstlernamen, Titel, vier franz. Verse und: A Paris chés Audran. kl. Fol.

53) Der Gewittersturm. Seeküste bei stürmischem Wetter mit strandendem Schiff und einschlagendem Blitz. Nach J. Vernet. gr. qu. Fol. Meisterwerk des Stechers.
   I. Vor aller Schrift, der Unterrand mit Probirungen des frisch angeschliffenen Stichels bedeckt. An dem Triumphbogen im Mittelgrunde links ist das Gewölbe mit einfachen Strichlagen schattirt. In der Ecke rechts, bei der Gruppe der zwei Männer, die eine ohnmächtige Frau aus dem Wasser gerettet, und bei der Frau, die knieend die Hände ringt, haben die Felsenstücke und Terrainstrecken einfache oder feingekreuzte Strichlagen. In der Luft, in gleicher Höhe mit der Laterne des Leuchtthurms, links, sind kleine mit Kreuzschraffirungen leicht schattirte Wolken. Sehr selten. Das pariser Kabinet besitzt von diesem Plattenzustande ein im J. 1863 für 167 Fr. angekauftes Exemplar, dessen

Rückseite mit einem Abzug des dritten Plattenzustandes bedruckt ist.

Debols, Paris, 1844 ...... 295 Fr.

II. Wie oben, aber mit der Schrift. Unter dem Einfassungsstrich links und rechts die Namen der Künstler; im Unterrande, in der Mitte, das Wappen des Herzogs von Chaulnes, und zu beiden Seiten die Dedikation des Stechers an denselben: darunter der Name des Marseiller Kaufmanns, dessen Sammlung das Originalgemälde enthielt. In der vierten Zeile der Dedikation steht compagine statt compagnie. Die Schrift ist auf weissem Grund. Die Abdrücke dieses Plattenzustandes sind, nach meinem Dafürhalten, die klarsten und besten.

Exemplar der Pariser Bibl., 1815 gekauft für 240 Fr.
Debois, Paris, 1844 ..... 210 »
Simon, ebend., 1862 ..... 265 »

III. Unter dem Gewölbe des Triumphbogens ist der bisher durch eine einfache Strichlage ausgedrückte Schatten mit einer zweiten Schraffirung verstärkt, und die Felsenstücke und Terrainstrecken in der Ecke rechts haben über ihre theils einfachen, theils gekreuzten Schattirungen ebenfalls eine zweite oder dritte derbe Strichlage zur Verstärkung erhalten. Die mit Kreuzschraffirungen leicht schattirten kleinen Wolken, links von der Laterne des Leuchtthurms, sind gleichfalls mit einer dritten Strichlage überarbeitet worden, so dass das stürmische Gewölk in stärkerem Maße und in weiterem Umfange gegeben ist. Die Schrift ist noch auf weissem Grund. In der vierten Zeile der Dedikation, zur Rechten, wurde compagine in compagnie verbessert.

IV. Hinter dem Namen des Stechers, am Ende der Dedikation, unten rechts die Adresse: se vend a Auignon chez l'auteur et a Paris chez Buldet rue de Geure. Schrift auf weissem Grund.

V. Diese Adressen sind weggeschliffen. Schrift auf weissem Grund. Unten links: Imprimé par C. Beauvais.

VI. Diese Adressen sind wieder hergestellt, aber die Schrift ist mit Querstrichen bedeckt und nunmehr auf schattirtem Grund.

Von dieser Platte und den beiden nachfolgenden No. 54 und 55 existiren, wie bei der »hl. Genovefa« (No. 4) verfälschte Abdrücke, die mit einem Schriftzudecker (cache-lettre) abgezogen, aber an den Spuren des Eindrucks, welchen der Papierstreifen im Unterrande zurückgelassen hat, leicht zu erkennen sind.

[Nach Heller-Andresen soll ein VII. Zustand existiren, wo die Schrift ohne Querstriche von einer neu angesetzten Platte abgedruckt ist.]

54) Die Windstille. Seeküste bei Sonnenaufgang; im Mittelgrunde ein segelndes Schiff; im Vordergrunde sechs Figuren, darunter zwei Frauen. Nach J. Vernet. Gleiche Größe wie das vorhergehende und Seitenstück dazu.

I. Vor der Schrift.

II. Im Unterrande, unter dem Einfassungsstrich, links und rechts die Künstlernamen; in der Mitte das Wappen des Marquis von Marigny, und zu beiden Seiten die Dedikation des Stechers an denselben; darunter die Angabe der Sammlung, welcher das Originalgemälde damals angehörte. Die Schrift ist auf weissem Grund.

[III. Die Schrift noch auf weissem Grunde. Die zur Rechten befindlichen Felsenstücke haben nur eine Kreuzschraffirung. Bartsch.]

[IV. Die Schrift noch ebenso. Die Felsenstücke haben hier eine dreifache Kreuzschraffirung. Bartsch.]

V. Mit der Schrift auf schattirtem Grund; unten rechts die Adresse: Se vend chez l'auteur à Auignon.

VI. Unten links die Adresse: a Auignon chez L. Arnavon, près St. Eutrope. Unter dieser letzten Adresse liest man: Imprimé par C. Beauvais.

s. die Anmerk. zu No. 53.

[VII. Nach Heller-Andresen existirt noch ein Zustand, wo die Platte retuschirt und die unschattirte Schrift von einer neuen angesetzten Platte abgedruckt ist.]

55) Das Seebad. Eine Bucht am Meeresufer, mit einer Felsengrotte, wo sich Frauen baden. Nach J. Vernet. gr. qu. Fol.

I. Vor der Schrift und vor den weissen Stellen (Lichtreflexen) an den Beinen der stehenden und vom Rücken gesehenen Frau, weshalb die franz. Auktionskataloge die Abdrücke dieses Plattenzustandes Epreuves au mollet blanc zu nennen pflegen.

II. Im Unterrande, unter dem Einfassungsstrich, links und rechts die Künstlernamen; in der Mitte die Dedikation des Stechers an den Marseiller Kaufmann Poulhariez (ohne Wappen), und unten rechts die Adresse: se vend chez l'auteur a Auignon. Die Schrift ist mit horizontalen Strichen bedeckt. Die weisse Stelle an dem linken Beine der Frau hat eine Länge von 10 Centim.

III. Diese weisse Stelle ist zum Theil schattirt und misst nur noch 5 Centim.

s. Anmerk. zu No. 53.

[IV. Die unüberdeckte Schrift steht auf einer neu angesetzten Platte. Heller-Andresen.]

56) Livre De Divers Desseins D'Ornements. Utile aux personnes qui commencent à s'appliquer au dessein; et à ceux que leur profession oblige d'en faire usage. Nach Lainé. A Paris chés la veuve de F. Chereau. Folge von 30 Bll. (mit Einschluss des Titels), die rechts oben von 1 bis 30 nummerirt und unten J. J. Balechou sc. bezeichnet sind. kl. Fol.

I. Vor dem Namen des Zeichners auf dem Titel. Interessante Sammlung, die bei der jetzigen starken Nachfrage nach Ornamenten dieser Art zu 3 bis 400 Franken verkauft wird.

s. Basan, Dict. I. 40. — Heineken, Dict. II. 64. — Huber und Rost, Handbuch. VII. 149. — Joubert, Manuel. I. 208. — Vallardi, Catal. 18. — Le Blanc, Manuel. I. 128.

E. Kolloff.

Balen. Hendrik van Balen, Maler, geb. 1560 in Antwerpen, † daselbst 1632. Er stammte aus einer seit dem 15. Jahrh. bekannten flamändischen Malerfamilie und war nach der Angabe van Mander's ein Schüler Adam's van Noort. Wenn diese Angabe und das Datum seiner Geburt richtig sind, muss er sich, da van Noort 1557 geboren war, der Malerei ziemlich spät gewidmet haben. Von seiner Studienreise nach Italien in die Heimat zurückgekehrt, gelangte er rasch zu bedeutendem Rufe. Im J. 1593 wurde er in die St. Lukasgilde aufgenommen, in den Jahren 1609 und 1610 war er Dekan derselben. Oefters hat er mit andern Malern gemeinschaftlich gearbeitet, zuweilen mit Josse de Momper und seinem Schüler Fr. Snyders, besonders häufig mit den Jan Brueghel, denen er in einer großen Zahl seiner Bilder die Ausführung des Hintergrunds und des Beiwerks überliess, während er viele ihrer Landschaften mit Staffage versah. Die figurenreichen mythologischen und biblischen Darstellungen, die er meist in kleinem Maßstab auf Holz oder Kupfer malte, sind gut komponirt und erfreulich besonders durch die Sorgfalt der Ausführung und die Frische und Durchsichtigkeit der Farbe. In den Werken seiner späteren Zeit gewahrt man deutlich den glücklichen Einfluss, den sein großer Schüler Van Dyck auf ihn ausübte, so unter den drei Gemälden der Jakobskirche zu Antwerpen, einer Dreieinigkeit, einer Verkündigung und einer Auferstehung, besonders in dem letzteren Bild, welches sein Grabmal in dieser Kirche ziert und so elegant in der Form, so klar in der Färbung und so fein im Ton ist, dass man es vielfach für Van Dyck gehalten hat. Von den vortrefflichen Bildnissen Balen's und seiner Frau, die gleichfalls an dem Grabmal aufgestellt sind, ist bis auf den heutigen Tag ungewiss, ob sie von ihm oder von Van Dyck herrühren; jedenfalls sind sie des letzteren würdig. Die Kathedrale von Antwerpen besitzt von B. eine hl. Familie, das dortige Museum die Seitenflügel dazu, musizirende Engel; das Museum im Haag: Die Jahreszeiten, der Kybele opfernd; die Galerie in Brüssel: Die Fruchtbarkeit; das Museum in Amsterdam: Die Götter des Olymp; die Uffizien in Florenz: Vermälung der Maria; der Louvre in Paris: Ein Göttermahl; das Museum in Berlin: Die Schmiede Vulkans (das Beiwerk von Jan Brueghel); die Galerie in Dresden: Diana und ihre Nymphen, von Satyrn belauscht (mit Landschaft von Jan Brueghel), Hochzeitsfest des Peleus und der Thetis, Hochzeitsfest des Bacchus und der Ariadne, Diana und Aktäon; die Galerie in München: Hieronymus in Betrachtung, Ein Göttermahl, Ein Bacchanal, Diana, nach der Jagd ruhend (die Landschaften auf den drei letzten Bildern von J. Brueghel), Die vier Jahreszeiten (Folge von vier Bildern, die Landschaften gleichfalls von J. Brueghel), Erlegtes Wild, von Nymphen auf Maulthiere geladen (Thiere von Fr. Snyders); die Belvedere-Gal. in Wien: Jupiter und Europa; die Galerie in Kassel: Diana und Aktäon (Landschaft von Brueghel). Auch kleinere Galerien besitzen Bilder von ihm, so die Gemäldesammlung in Sanssouci.

B. bezeichnete seine Bilder gewöhnlich H. V. BALEN, auch H. V. BAEL. Das oben angegebene Monogramm findet sich nach Brulliot auf einem Bilde Balen's vom J. 1624; die Bezeichnung *H'bale*, gleichfalls nach Brulliot, auf einigen, von Crispin de Passe, L. Vorsterman, Cornelis Galle, Hieronymus Wierx u. A. nach Gemälden oder Zeichnungen Balen's ausgeführten Stichen.

Bildnisse des Künstlers:

1) Selbstbildniss, Halbfig., gest. von W. Hollar, in: C. de Bie.
2) Dasselbe, gest. von Houbraken, in: Campo Weyerman.
3) Van Dyck pinx. P. Pontius sc., in der Iconographie.
4) Dasselbe, gest. von Fiquet in: Descamps.

Nach ihm gestochen und photographirt:

1) Vermälung der Maria. Henriquez sc., in: La Galérie de Florence.
2) Die Anbetung der Hirten. Ecce jacet etc. Crisp. van den Queboren sc. Fol.
3) Madonna mit dem Kind an der Brust. Virgo nata parens etc. Th. Matham exc. 4.
4) Maria, das Kind liebkosend. Ecce tu pulchra etc. L. Vorsterman exc. 8.
5) Maria mit Christus, von Engeln umgeben. Anonym. 8. (Sternberg, III. 1113.)
6) Maria mit dem Christuskind, unter einem Baume sitzend, von zwei Engeln und sechs Kindern umgeben. Dic mater, pueros etc. Hieronymus Wierx fecit. gr. 8.
7) Der Weg des Heils und der Sünde. Viae hic duae etc. H. Wierx sc. 4. (Alv. 1199.)
8) Christus, eine Glocke läutend, Maria in fürsprechender Stellung, ein Edelmann knieend. Hier. Wierx fecit. 4. (Alv. 1182.)
9) Christus und Maria schützen die Weltkugel vor dem Umsturz. H. Wierx sc. (Alv. 1216.)
10) Die Dreieinigkeit. Vater und Sohn auf Wolken, mit der Weltkugel zu ihren Füßen, von Engeln mit Marter- und Musikinstrumenten umgeben. Quod ter idem colimus —. J. R. W. C. V. B. Gest. von Hieron. Wierx. Fol.
11) Der Tod und der Teufel wollen einen Baum umschlagen, um dessen Erhaltung Maria und ein Heiliger den Heiland anflehen. Frontes frugis.. Gest. von Hieron. Wierx. kl. 4.
12) Christus am Kreuz zwischen den beiden Schächern. Figurenreiche Komposition. A cruce portatur etc. Cr. de Passe sc. Fol.
13) Die Marter des hl. Sebastian. C. Galle sc. Fol
14) Die hh. Norbert und Waldman (?), die Monstranz haltend. C. Galle sc. Fol.
15) Diana und Aktäon. L. Garreau sc. Gal. Lebrun, 1792. Fol.
16) Ders. Gegenstand. Nach dem Gemälde in Kassel photogr. von Schauer. Berlin (1871). Fol.
17) Ruhe der Diana. F. V. Durmer sc. qu. Fol

18) Jupiter entführt die Europa. Nach dem Bild in der Belvedere-Galerie in Wien photogr. von Miethke und Wawra. Wien. (1873.) Fol.
19) Math. de Halan, Gouverneur von Batavia. S. Ledeboer sc.

s. van Mander, Het Schilder Boeck, Fol. 208 a. — Houbraken, De groote Shauburgh etc. I. 81. — C. de Bie, Het Gulden-Cabinet. — Campo Weyerman, De Leven-Beschryvingen. I. 349. — Descamps, La Vie des peintres flam. etc. I. 237. — Immerzeel, De Levens en Werken etc. — Biogr. nationale de Belgique. 1866. — Heineken, Dict. — Brulliot, Dict. des Monogr., I. 990. III. 566.

Notizen aus dem handschriftlichen Nachlass von Otto Mündler.

* * *

Jan van Balen, Maler, Sohn des Vorigen, geb. 1611 zu Antwerpen, † daselbst 1654. Er bildete sich unter der Leitung seines Vaters und besuchte dann Italien, von wo er 1642 nach Antwerpen zurückkehrte. Seine Malereien, in denen er besonders gern Kindergruppen, Engel und Amoretten darstellte, haben ein frisches und heiteres Kolorit und erinnern öfters an die Bilder Albani's, die er mit Vorliebe studirte. Die Belvedere-Galerie in Wien besitzt unter mehreren Bildern Balen's eine Kopie desselben nach Rubens' Liebesgarten. Das Dresdener Gemälde mit der nämlichen Komposition, das als Original Berühmtheit hat, ist wahrscheinlich auch nur eine Kopie, und zwar, nach dem Urtheil Otto Mündler's, gleichfalls von der Hand des Jan v. Balen. Das Originalgemälde befindet sich im Museum zu Madrid. — Zwei Brüder dieses B. waren gleichfalls Maler: Gaspar (geb. 1615) und Hendrik (geb. 1620).

Selbstbildniss des Künstlers, gest. von W. Hollar, in: C. de Bie, het Gulden-Cabinet.

Nach ihm photographirt:

Maria mit dem schlafenden Christuskind, dem kl. Johannes und Heiligen. Nach dem Original in der Belvedere-Gal. in Wien photographirt von Miethke und Wawra. 1873. kl. Fol.

s. Descamps, La vie des peintres etc. II. 193. Biographie nationale de Belgique. 1866. — Lützow's Zeitschr. II. 48.

* * *

Balen. Pieter Balen, Maler, geb. 1580 zu Lüttich. Er erhielt den ersten Unterricht bei Jan Ramaye, einem Schüler von Lambert Lombardus, studirte später in Italien und kehrte dann nach Lüttich zurück, wo er noch 1656 am Leben war. Er soll nur Kabinetstücke kleinen Formates gemalt haben; eine Ausnahme wäre dann die in großen Dimensionen ausgeführte Dreieinigkeit in der Kirche St. Christoffel zu Lüttich.

s. Immerzeel, De Levens en Werken etc. — Biographie nationale de Belgique. 1866.

* * *

Balen. Matthijs Balen, Maler und Radirer, geb. 1684 in Dordrecht, † daselbst in hohem Alter. Er war ein Schüler von Arnold Houbraken, in dessen Manier er zahlreiche Historienbilder und Landschaften malte. Auch im Porträtfach war er thätig, und die meisten der von und nach ihm radirten Bll. sind Bildnisse. (Die Beschreibung der Stadt Dordrecht, als deren Herausgeber dieser Maler in Nagler's Künstlerlex. bezeichnet wird, ist vom Vater desselben, der gleichfalls den Taufnamen Matthys hatte; sie erschien im J. 1677.)

a) Von ihm radirt:

1) P. Both, holländ. Generalgouverneur von Indien († 1615). Hüftbild. Fol.
2) J. P. Koen, holl. Generalgouverneur von Indien. Hüftbild. Fol.
3) Jac. Specks, holl. Generalgouverneur von Indien. Hüftb. Fol.
4) Cornelis Speelmann, holl. Generalgouv. von Indien (1628—1684). Hüftb. Fol.

b) Nach ihm radirt:

1) H. Brouwer, holländ. Generalgouv. von Indien († 1642), Hüftb. M. Balen p. J. Ledeboer sc.
2) J. Camphiuys, holl. Generalgouv. von Indien, Naturforscher und Historiker (1635 — 1695). Hüftb. M. Balen del. D. Jongman sc. Fol.
3) Matth. de Haan, holl. Generalgouv. von Indien (1724—1729). Hüftb. M. Balen del. J. Ledeboer sc. Fol.
4) Corn. van der Lyn, holl. Generalgouv. von Indien (1645—1650). Hüftb. M. Balen del. Jongman sc. Fol.
5) Abr. van Riebeck, holl. Generalgouv. von Indien (1653—1713). Hüftb. M. Balen del. J. Ledeboer sc. Fol.
6) Heinr. Swaardekroon, holl. Generalgouv. von Indien. Hüftb. M. Balen. Dirk Jongmans sc. Fol.

s. Van Gool, De nieuwe Schouburg. II. 55. 56. — Van Eynden en Van der Willigen, Geschiedenis etc. II. 17. — Immerzeel, De Levens en Werken etc.

W. Engelmann.

Balester (oder **Ballester**). Joaquin Balester, Kupferstecher in Madrid, † zu Anfang des 19. Jahrh.

Von ihm gestochen:

1) David in Reue. 4.
2) Job wird von seinem Weibe verspottet. Nach M. S. Maella. 4.
3) Der todte Christus. Nach Alonso Cano. In der Calcographie von Madrid.
4—7) 4 Bll. für die 1780 in Madrid bei J. Ibarra erschienene Prachtausgabe des Don Quixote von Cervantes: El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha etc. 4 Bde. gr. 4.
8) Ein allegorisches Bl. für: La Musica, poema por Th. Yriarte. Madrid. 1779. gr. 8.
9) Ansicht von Aranjuez. Roy. qu. Fol. Zu einer Folge von 7 Bll. gehörig, die von B., S. Carmona, F. Selma u. A. gestochen sind.
10—13) 4 Bll., Grund- und Aufriss und Details der Kathedrale von Sevilla. Nach der Zeichnung von Miguel Fernandez. 1776.
14) Karl III., König von Spanien, 1716—88. Hüft-

bild. Unbenanntes Blatt: »Et veteres revocavit artes«. R. Ximenes del. 4.

15) Ant. Covarruvias y Leyva, Jurist und Philolog, sitzend, ein griechisches Buch in der Hand. (1524—1602). Kniestück. J. Maea del. Sehr selten. Fol.

16) Arias Montano, Kniest. Nach Estevez. Fol.

17) D. Alfonso de Villegas, Jesuit. Nach J. Maea. Fol.

18) Bernardino de Rabolledo. Nach E. Ximeno. Fol.

19) Josef Patiño. Nach Raneh. Fol.

s. Heineken, Dict. — Le Blanc, Manuel. — Llaguno, III. 177. — Bermudez, La catedral de Sevilla. p. VII.

W. Engelmann.

Balestra. Antonio Balestra, Maler und Radirer, geb. 1666 in Verona, † daselbst 21. April 1740. Nachdem er bei Giov. Zeffio den ersten künstlerischen Unterricht erhalten, widmete er sich auf Zureden des Bruders eine Zeit lang kaufmännischen Geschäften, kehrte jedoch bald zur Kunst zurück, studirte in Venedig unter der Leitung des Antonio Bellucci, dann in Bologna, zuletzt in Rom, wo er in Maratti's Schule eintrat. Später nahm er für lange Zeit seinen Aufenthalt in Venedig. Seine Gemälde, die in den Kirchen von Venedig, Vicenza, Padua, Verona, Brescia, Bergamo und Cremona sehr zahlreich sind, waren damals hochgeschätzt, und so übertrieben das Lob ist, das ihm die Zanetti, Rossetti und Moschini ertheilen, — sie rühmen von ihm, dass er die Vorzüge der römischen, bolognesischen und venezianischen Schule in sich vereinigt habe, — so gehört B. doch jedenfalls zu den talentvollsten Malern jener Epoche. Aus seinen Briefen an den bekannten Sammler Gaburri in Florenz, in denen er öfters den Verfall der Kunst beklagt, erfährt man zugleich, dass er sich eifrig mit literarischen Studien beschäftigte. Einige seiner Bilder schickte er, wie Dal Pozzo berichtet, nach Deutschland, an den Kurfürsten von der Pfalz. — Die Radirungen Balestra's, deren man nur wenige kennt, sind in freier, geistreicher, aber sehr nachlässiger Weise behandelt und finden sich nicht häufig, was, nach Mariette's Angabe, bereits um die Mitte des vorigen Jahrh. der Fall war; man wusste schon damals nicht, was aus den Platten geworden. — Unter den Schülern Balestra's sind Mariotti und Nogari zu erwähnen.

Bildnisse des Künstlers:

1) Halbe Figur. Selbstbildniss. Gest. von P. Ant. Pazzi. G. D. Campiglia del. Fol. In: Museo Fiorentino.

2) Brustb. Oval. Alex. Longhi pinx. et scul. Radirung. 4.

3) Bei d'Argensville. 224.

a) Von ihm gestochen:

(Bartsch kennt nur vier eigenhändige Radirungen des Meisters; anhangsweise zitirt er noch vier, die bei Heineken angeführt sind. Eine der letzteren: die Madonna, Heineken 4, ist die bei Bartsch unter No. 2 verzeichnete. Das Bl.: Abraham und die 3 Engel, bei Heineken No. 3, ist nicht von Balestra, sondern von P. Rotari gestochen. Die Vignette mit zwei Figuren, die eine Fahne halten, mit der Inschrift: Verona fidelis und Balestra's Monogramm, bei Heineken No. 6, habe ich nicht gesehn; Bl. No. 1 bei Heineken ist in meinem Verzeichniss unter No. 5 ausführlich beschrieben, da dies bisher noch nirgends geschehn.)

1) Maria hält in ihren Armen das Christuskind, das auf Wolken sitzt und in der rechten Hand ein kleines Kreuz hat; in der sie umgebenden Glorie zwei Engel und vier Cherubim. Halbfigur in Oval. Titel: Dilectus meus mihi est et ego illi. Unten links: Antonius Balestra in. et fecit. 1702. 8. — B. 1.

2) Maria in einer Glorie, auf ihrem Schooße das Jesuskind, das mit dem Rohrkreuz spielt, zur Seite der kleine Johannes, oben in der Ecke rechts drei Cherubim. Halbfigur. Titel: Mater Pulcrae Dilectionis. Unten links: Antonius Balestra in. et fecit. 1702. — 8. B. 2.

I. Vor den Worten: Mater etc.

II. Mit diesen Worten. Heineken hielt das Kreuz über der Schriftrolle des Johannes für eine Peitsche.

Le Blanc macht aus den zwei Zuständen dieses Bl. zwei verschiedene Bll. (No. 3 u. 4.)]

3) Ein altrömisch gekleideter Soldat, an der Erde sitzend, spricht mit einem andern stehenden Soldaten, der eine Lanze auf der Schulter trägt. Rechts ein Alter; im Hintergrunde links eine marschirende Truppe, und auf derselben Seite am Boden: *Balestra fe.* 12. — B. 3.

4) Kopf eines behelmten Kriegers, $^3/_4$ rechts. Um ihn herum fünf verschiedene Männerköpfe, unten in der Mitte ein Pferdekopf, sämmtlich leicht hingekritzelt. Rechts oben das Monogramm AB. 12. B. 4.

5) Die Architektur, eine weibliche Gestalt mit einem Winkelmaß in der Hand, zu ihren Füssen mathematische Instrumente; sie lehnt sich an ein Fussgestell, auf welchem ein kleiner Genius sitzt, der mit dem Finger auf das Porträt des Architekten Michele Sanmicheli von Verona hinweist. Unten das Monogramm: AB. im Titelblatt für: Le cinque ordini dell' architettura civile de Michele San Micheli, rilevati dalle sue fabriche dal Conte Alessandro Pompei (einem Freunde Balestra's, der ihn im Zeichnen unterrichtet hatte). Verona 1735. Fol. — Das Bl. ist selten.

6) Ein an der Erde sitzender kleiner Genius, hat in der Hand einen Kompass und gebraucht ihn zum Messen einer geometrischen Figur. Am Boden links: AB. f. Vignette für das eben genannte Buch. 12.

7) Leon Battista Alberti, Architetto Fiorentino. Oval.

8) Andrea Palladio, Architetto Vincentino. Oval.

9) Vincenzo Scamozzi, Vicentino. Oval.

10) Giacomo Barozzi, Architetto da Vignola. Unten links das Monogramm. Oval.

Diese vier Bildnisse sind Brustb. und befinden sich in dem vorher genannten Werke. Die angegebenen Namen bilden die Umschrift um das Oval. Die Bll. sind kl. qu. 4.

7—10. *W. Engelmann.*

b) Nach ihm gestochen:

1) Abraham und die drei Engel. Gest. von P. Rotari. Unten Dedikation des Stechers an Francesco Trevisani, Bischof von Verona, und die Künstlernamen. kl. qu. Fol.
2) David, unter einem Zelte ausruhend; zu seinen Füssen Goliath's Haupt. Gest. von Dems. qu. 12.
3) David als Sieger über Goliath. P. Monaco sc. Das Original in der Sammlung Facchinetti zu S. Vitale. gr. Fol. (In: Pitture di Venezia.)

Verkleinerte Kopie von P. A. Kilian in dessen Bibel, Augsburg 1758. gr. 4.

4) Ein Bl. nach den Fresken in S. Silvestro in Rovigo (alttestamentliche Darstellungen). Gest. von Zampieri. gr. Fol.

3 u. 4. *W. Engelmann.*

5) Maria hebt den Schleier von dem in der Wiege schlummernden Jesuskind. Halbfigur im Oval. Unten der Titel: Cor meum vigilat, und: A. B. inu. — P. R. inc. 1781. kl. Fol.
5a) Maria mit dem Kind. Gest. von J. G. Huck. qu. Fol. (Heller-Andresen.)
6) Maria hält das Christkind, das der hl. Joseph anbetet, über der Wiege. J. B. Buratti sc. Fol.
7) Anbetung der Hirten. E. C. Heiss sc. gr. Fol.
8) Maria mit dem Kinde und den hh. Anna, Johannes, Zeno und Antonius Abt. Jac. Frey incid. 1739. Altarbild in der Kirche des hl. Alphänus in Verona. gr. Fol.
9) Die Madonna in Wolken, von Engeln umgeben, von dem hl. Aloysius, Stanislaus Kostka und einem dritten Heiligen des Dominikanerordens verehrt. Franc. Bartolozzi sc. appo Wagner Venet. (Das Bild in der Jesuitenkirche zu Venedig.) gr. Fol.
10) Maria mit dem Kinde von einem Heiligen und einer Fürstin verehrt. Ph. A. Kilian sc. Roy. Fol.
11) Maria von den hl. Benedikt, Maurus etc. verehrt. G. A. Urbani sc. Fol.
12) Die hl. Jungfrau mit dem Kinde in einer Glorie von Engeln über Wolken. Links unten der hl. Sebastian und zwei andere Heilige. Ohne Bezeichnung. gr. Fol.
13) Maria in halber Figur, mit gekreuzten Händen; gest. von J. Baroni. 8.
14) Maria vom Berge Karmel mit dem Scapulier. Mater Carmeli. Anonymes Blatt aus Wagner's Verlag.
15) Die Darstellung im Tempel. P. Monaco sc. Das Bild in der Sammlung Cornea zu S. Canziano. gr. Fol. (In: Pitture di Venezia.)
16) Christus segnet die Kinder, die ihm ein Engel zuführt. Ant. Fries. sc. Fol.
17) Christi Geisselung. A. B. inv. P. Rotari fec. 8.

6—17. *W. Engelmann.*

18) Ein Heiliger des Dominikanerordens, knieend, die Hände gefaltet; neben ihm zwei kleine Engel, von denen der eine ein Buch, der andere eine Lilie hält. 4. Anonymes Bl.
19) Der hl. Franziskus de Sales, Brustb.; oben drei Cherubim. Gest. von C. Orsolini. 12.
20) Der hl. Hieronymus ein aufgeschlagenes Buch haltend, halbe Figur; neben ihm ein Stück von dem Kopfe eines Löwen. A. B. I. 1725. — P. Rotari F. qu. 12.
21) Derselbe Heilige, schreibend, ein Engel erscheint ihm; drei kleinere unten im Vordergrunde halten ein offenes Buch über dem Löwen. Gest. von C. Orsolini, vermutlich als Titelkupfer. Fol.
22) Der hl. Petrus von Alcantara, mit einem Kreuz, das ein Engel unterstützt, neben ihm ein anderer Franziskanerheiliger, der eine Fahne trägt, und im Vordergrunde ein dritter Heiliger desselben Ordens, der eine Monstranz in der Hand hält. Gest. von P. Rotari (1725) und von diesem Künstler dem Venezianischen Nobile Giov. Batt. Recanati gewidmet. Fol.
23) Der hl. Hilarius von Poitiers empfängt die Erleuchtung des hl. Geistes. Gest. von M. Heylbrouck. Titelkupfer für: S. Hilarii pictaviensis opera (cura Scip. Maffei). Veronae 1730. 2 Bde Fol.
24) Der hl. Sebastian, todt am Fusse des Baumes, an den er gebunden war; im Hintergrunde zwei hl. Frauen, von denen die eine (die hl. Irene) ein mit dem Blut des Märtyrers angefülltes Fläschchen hält. Gest. von einem Unbekannten. qu. 4.
25) Die hh. Aloysius und Stanislaus Kostka, nach dem Himmel emporgetragen. G. G. Winkler sc. gr. Fol.
26) Dieselbe Komposition, nach A. Cavaggioni's Zeichnung gest. von C. Orsolini. Fol.
27) Hl. Anna. J. D. Ertinger sc. qu. 4.
28) Der hl. Anton von Padua. J. W. Hauffer sc. A. V. gr. Fol.
29) Der hl. Benedikt theilt Almosen aus. Gest. von P. Rotari. gr. Fol.
30) Der hl. Carl Borromäus bittet vor Maria für Deutschland. P. A Kilian sc. (als These).
31) Der hl. Franziskus Seraph. in Ekstase, von einem Engel gehalten. Gest. von J. Baroni. gr. Fol.
32) Dieselbe Komposition, gest. von Ridinger. Schwarzkunst. gr. Fol. (als These).
33) Der hl. Ignatius Loyola bittet für die Pestkranken. J. B. Buratti sc. Roy. Fol.
34) Der Tod des hl. Joseph. D. Cunego sc. Fol.
35) Die hl. Margaretha. P. A. Kilian sc. gr. Fol.
36) Der hl. Oswald, zum Himmel emporgetragen. Gest. von A. Luciani. 12.
37) Das Almosen des hl. Thomas von Villanova. D. Cunego sc. Fol.
38) Ein Heiliger betet das Christkind an. P. A. Kilian sc. gr. Fol.
39) Der Papst auf dem Thron von drei Religiosen verehrt. Ch. Dufresne sc. 1792. Fol.
40) La Carità (mit drei Kindern), incisa da Ant. dall' Agaia, dedic. al Sigr. Rosalba Carriera. 12.
41) Die duldende Religion. Titelbl. zu: Acta Martyrum. Fr. Zucchi sc. Fol.
42) Religion und Wissenschaft, mit dem Bildniss eines Kardinals. Fr. Zucchi sc. gr. 4.
43) Der Schlaf; ein an einen Baum gebundener schlafender Mann. N. N. sc. 4.
44) Die Erziehung des Jupiter, nach einer Zeich-

nung von einem Anonymen. qu. Fol. (Düsseld. Handz. Werk 40.)

45) Merkur bringt das Kind zu Hersilia und ihren Schwestern. Bister. Zeichnungsimitation von Gaetano Zancon. qu. 4. 25—45. *W. Engelmann.*

46) Venus, in Gestalt einer Jägerin, erscheint dem Aeneas, der, von Achates begleitet, in Afrika landet. Oval. Gest. von P. Rotari. Unten vier Verse aus der Aeneide, welche den Gegenstand erklären: Ipse uno graditur etc. Oval. 4.

47) Diana erscheint dem schlafenden Endymion. Clark fec. Schwarzkunst. gr. qu. Fol.

48) Der Parnass. Titelbl. Plaudite etc. Luciani sc. 8.

49) Ein Poet auf dem Pegasus. Zu: Rime di Paolo Rolli. Fr. Zucchi sc. 12.

50) Apollo mit der Leier, von Ornamenten umgeben. Von Dems. 4.

51) Titelbl. zu: Nova et vetera. Von Dems. qu. 8.

52) Titelbl. mit der allegorischen Figur der Alterthumswissenschaft, die ein Basrelief hält. Von Dems. 47—52. *W. Engelmann.*

53) Die Stadt Verona, versinnbildlicht durch eine stehende Frau, die eine Krone auf dem Kopfe hat; sie hält ein Buch und zwei kleine Genien reichen ihr andere Bücher; ihr zu Füssen die Flussgottheit der Etsch. Gest. von M. Heylbrouck. Vignette für die oben (No. 23) erwähnten Opera Hilarii pictaviensis. 8.

54) Das französische Staatswappen, umgeben von zwei Engeln, von denen der eine die Krone über dem Schilde des Wappens hält; ihnen zur Seite noch verschiedene kleine Genien. Gest. von G. M. Pitteri, mit einer Strichlage in Faldoni's Manier. Titelkupfer für: Del Palazzo de' Cesari, von Franc. Bianchini. Verona 1738. Fol.

55) Der Buchstabe O mit einer drapirten Figur, die ein aufgeschlagenes Buch hält. 24. — Unbezeichnetes Blättchen. Erwähnt nach Regnault-Delalande bei Le Blanc 6.

56) Titelbl.: Vier kleine Waffen tragende Genien. Gest. von Heylbrouck.

57) Ein großes römisches Gebäude mit der Krönung eines Fürsten. Balestra, Valeriani et Cimaroli px. C. F. Tardieu sc. gr. Fol.

58) Eine These mit der Kreuzabnahme (das Bild in Venedig). Gest. von Gottlieb Heiss in Augsburg.

59) Eine These mit der Dedikation an den Kardinal Fran. Maria von Toscana. Gest. von Alessandro à Via. 56—59. *W. Engelmann.*

s. Dal Pozzo, Verona, p. 186. — Zanetti, Pitt. Ven. 1771. p. 433. — Moschini, Venezia. passim. — Rossetti, Padova, pp. 48. 78. 131. 241. 341. — Rosini, Storia della pitt. VII. 18. — Longhi, Vite de' Pittori Veneziani. 1762. — Lanzi, Pitt. It. II. 193. III. 232. V. 141. — Brandolese, Padova. — Chizzola, Brescia. — Sala, Pitture di Brescia. — Pasta, Bergamo. — Arnaldi, Vicenza. I. 54. 126. — Panni, Cremona. p. 54. — Bartoli, Rovigo. — Bottari, Lettere. II. IV. — Campori, Gli artisti negli Stati Estensi. p. 29. — Campori, Lettere art. p. 195. — Campori, Raccolta de' cataloghi. pp. 528. 569. 586. — Heineken, Dict. — Huber und Rost, Handbuch. IV. 90. — Bartsch, P. G. XXI. 293. — Le Blanc, Manuel.

Im Text Notizen von Jansen, im Verzeichniss Zusätze von W. Engelmann. *E. Kolloff.*

Balestra (od. Balestri). Pietro Balestra aus Siena (genannt Pietruccio), mittelmäßiger Bildhauer aus der Schule Bernini's, in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. Er arbeitete in Rom und stand längere Zeit in den Diensten der Königin Christina von Schweden. Unter den Marmorwerken des großen Gartens in Dresden, die unter August II. angekauft wurden, befindet sich eine Gruppe von B.: der Gott der Zeit, von welchem die Schönheit (oder die Jugend) entführt wird; zu Füssen ein weinender Amor. Meist wird diese Gruppe unrichtig benannt: die Zeit, welche die Wahrheit entführt (auch bei De Plat; s. u.). Mehrere andere Skulpturen Balestra's, ein Meleager, Venus mit Amor, Herkules und der Silen mit dem Bachuskind, Kopien nach der Antike, wurden zu derselben Zeit für Dresden erworben. Die beiden letzteren stehen jetzt vor dem Palais des großen Gartens. Im Kreuzgang des Doms von Siena ist von B. die Statue Papst Pius' III.

Nach ihm gestochen:

1) Venus und Amor. Gest. von C. P. Lindemann. Fol.

2) Meleager. Gest. von Dems. Fol.

3) Herkules. Gest. von Dems. Fol.

4) Die Zeit entführt die Schönheit, Gruppe in Dresden. Gest. von J. M. Preisler, unter dem Titel: Le temps enlève la vérité. In: De Plat, Recueil des Marbres antiques et modernes, qui se trouvent dans la Galerie electorale de Dresde. 1733. gr. Fol.

5) Dieselbe Gruppe. Gest. von C. P. Lindemann.

s. Zani, Encicl. — Cicognara, Storia della Scultura. III. 110. — Romagnoli, Cenni etc. di Siena. 1852. p. 16. — Heineken, Dict.

* *

Balestra. Pietro Balestra, Maler aus Piacenza, geb. 1711, † 1789, hauptsächlich in Busseto thätig, wo sich in den Kirchen S. Bartolomeo, S. Nicolò, S. Ignazio und in verschienen Villen eine große Anzahl Gemälde von ihm befinden.

s. Zani, Encicl. — Vitali, Le Pitture di Busseto. 1819. pp. 52 u. ff.

* *

Balestra. Balestra, Architekt aus Rom Er begleitete den Lord Hamilton 1799 auf seiner Reise nach Griechenland, Asien und Aegypten und lieferte zur Beschreibung dieser Expedition eine Reihe architektonischer Risse und Abbildungen. Später baute er den englischen Gesandtschaftspalast in Pera bei Konstantinopel.

* *

Balestra. Giovanni Balestra, Kupferstecher in Rom, geb. 1771 zu Bassano (im Venezianischen). Er machte seine Studien in der Kupferstecherei der Grafen Remondini zu Bassano und wurde dann von seinem speziellen Landsmann, dem Kupferstecher Giov. Folo, nach

Rom berufen, wo er seit 1803 bis zu seinem Tode im J. 1843 sich aufhielt.

Von ihm gestochen:

1) David vor der Bundeslade tanzend. Nach Domenichino. gr. Fol.
Die Platten von 1, 2, 4, 5, 7, 9, 10, 11, 14—17, 24 und 25 befinden sich in der Calcografia reale in Rom.
2) Maria mit dem Kinde, Rosenkränze austheilend. Venite gentes, carpite etc. Nach Sassoferrato (G. Salvi). gr. Fol.
3) Madonna mit den Kandelabern. Nach Rafael. kl. Fol.
3a) Madonna del Pesce. Nach Rafael. Fol.
4) Madonna. Nach Guido Reni. gr. Fol.
5) Christus und die Samariterin am Brunnen. Scio quia messias venit etc. Nach Benv. Garofalo's Gemälde in der Galerie Borghese. gr. qu. Fol.
6) Christus in Halbfigur, mit gebundenen Händen, das Schilfrohr haltend. Ecce homo. Nach Tizian. Fol.
7) Die hl. Helena. Nach P. Veronese's Bild im Vatikan. Fol.
8) Die büssende Magdalena, vor einem Kreuze und aufgeschlagenen Buche knieend. Ganze Figur. Sic Magdalena etc. Nach Murillo, unter G. Folo's Leitung gest. Fol.
8a) S. Maria Magdalena. Nach E. Vanni. In: Azeglio, Galleria di Torino, 1845. gr. Fol.
9) Die hl. Magdalena. Nach einer Statue von A. Canova (bei Lord Liverpool). gr. qu. Fol.
10) Pietas, Statue. Nach Dems. Fol.
11) Mansuetudo, Statue. Nach Dems. Fol.
11a) Dieselbe Statue, in andrer Ansicht.
12) Aurora von Kephalus entführt. En Aurora rubens etc. Nach Ann. Carracci. (Pal. Farnese.) gr. qu. Fol.
13) Dido auf dem Scheiterhaufen. Infelix Dido etc. Nach F. Guercino. gr. qu. Fol.
14) Paris. Nach einer Statue von Canova. Fol.
15) Polyhymnia, Statue. Nach Dems. Fol.
15a) Dieselbe Statue, in andrer Ansicht.
16) Minerva und Apollo. Nach Dems. qu. Fol.
17) Merkur. Nach Thorwaldsen. gr. Fol.
18) Der Hirtenknabe. Nach Dems. gr. Fol.
19) Bacco ed Arianna. Nach P. Benvenuti. Fol.
20) Papst Paul III. Nach Paris Bordone. M. Orsi del. Fol. (In L. Bardi, Gal. Pitti 1842.)
21) Papst Pius VII., Kniest., im Lehnstuhle sitzend. Nach Vinc. Camuccini. 1816. Fol.
I. Vor der Schrift, nur mit den Künstlernamen.
22) Franc. Fontana, Kardinal, Brustb. in Oval. Nach G. Fabris' Basrelief. 4.
23) Archimedes. Nach Spagnoletto. (Das Orig. im Belvedere zu Wien.)
24) Grabmonument des Prinzen Friedrich Wilhelm von Oranien. Nach Canova. Fol.
25) Grabmal des Grafen Trento. Nach Dems. Fol.
26) Bll. in: Omaggio alla Maestà di Carolina Augusta Imperatrice d'Austria fatto dalle Provincie Venete. Ven. 1818. Fol. (Kupferst. und Vignetten nach A. Canova und L. Cozza von G. Balestra, F. Zuliani u. A.)

W. Engelmann.

Balestri. Nicolò oder Marco Nicolò Balestri aus Argenta, Maler, Bildhauer und Architekt, geb. 1555, † 1609. Von ihm ist die Kirche der Madonna della Celetta bei Argenta erbaut; im Chor des Oratoriums in S. Giovanni Battista zu Argenta befindet sich von ihm ein Bild, welches die Geburt des Titularheiligen darstellt und folgende Bezeichnung trägt: Ad laudem Sancti Joannis Baptistas Haec operatus est Marcus de Balestris Pictor Argentanus MDLXXXXIV.

Erwähnt findet sich noch ein Maler Francesco Balestri, gleichfalls aus Argenta und zu derselben Zeit thätig, wie der vorher Genannte.

s. Baruffaldi, Ferrara. II. 595. (Bertoldi, Storia della Madonna della Celetta. pp. 20. 42. 43.) — Zani, Encicl.

Jansen.

Balestrieri. Domenico Balestrieri di San Ginesio nel Piceno, Maler. Colucci, Lanzi und Rosini schreiben ihm die Wandmalereien in der Kirche San Rocco in Fabriano zu und setzen dieselben in's Jahr 1463. Nach Ricci sind diese Bilder aus weit späterer Zeit, in der Art des F. Baroccio.

s. Colucci, Antiquit. Pic. XXIII. 83. — Lanzi, Pit. It. II. 19. Anm. — Rosini, Stor. della Pitt. III. 162. — Ricci, Mem. stor. degli artisti della Marca di Ancona. I. 192.

Jansen.

Balestriero. Giuseppe Balestriero, Maler, geb. 1632 in Messina, † daselbst 1709. Er war ein Schüler von Agostino Scilla, von dessen Werken er viele kopirte. Später gab er die Kunst auf und wurde Priester.

s. Zani, Encicl. — Filippo Hackert, Memorie de' Pittori messinesi (scritte dal Sign. Gaetano Grano). Napoli. 1792. — Lanzi, Pitt. It. II. 280.

Jansen.

Baleus, s. **Buleus.**

Balfourier. Adolphe Paul Emile Balfourier, Landschaftsmaler und Radirer zu Paris, geb. zu Montmorency am 11. Aug. 1816, Schüler von Charles Rémond. In den Salons von 1843 bis 1868 waren von ihm Landschaften, großentheils Ansichten italienischer und spanischer Gegenden, ausgestellt.

Von ihm radirt:

1) Landschaft mit drei Windmühlen. Moulins près de Dieppe. qu. 4. (Zu l'Artiste.)
2) Environs de Carthagène. qu. 4. (Ebenda.)
3) Un Ravin dans les Marais Pontins. 1849. qu. Fol. (Ebenda.)
4) Valldemusa (Majorka). qu. 8.

s. Bellier, Dict.

W. Engelmann.

Bali. Bali, schwedischer Runenschneider, der wahrscheinlich im 10. Jahrh. lebte. Die Runensteine, eine Gattung schwedischer Alterthümer, die in geschichtlicher und künstlerischer Hinsicht erst in neuerer Zeit eingehend un-

tersucht wurden, — meist aufrecht stehende, spitze, ziemlich große Platten — sind Denk- und Grabmäler aus dem 7. bis 12. Jahrh., die Inschriften tragen und mit eingeschnittenen Thierbildern und schlingenartigen Ornamenten von eigentümlich phantastischer Form versehen sind. Bali gehört zu den hervorragendsten unter den Meistern der Runenskulptur. Man zählt gegen 20 mit seinem Namen bezeichnete Werke, doch ist seine Hand auch an vielen anderen nicht signirten Runensteinen zu erkennen. Sie befinden sich großentheils im alten »Fjerdhundraland«, dem südwestlichen Theil von Upland, welche Landschaft die schönsten und meisten Monumente dieser Gattung besitzt. Dass B. gegen Ende der heidnischen Zeit in dieser Gegend lebte, ergibt sich aus der Inschrift auf einem von ihm gearbeiteten Grabstein im Kirchspiel Weckholm, welche besagt, dass der Verstorbene neugetauft war (Han varþ tauþr a Tanmarku i hvita vaþum«, d. i. er starb in Dänemark in weissen Taufkleidern).

Vergleicht man die Arbeiten Bali's mit denen seines noch berühmteren Zeitgenossen Ubir, so ist nicht schwer zu ersehen, dass er aus der Schule desselben hervorging. Ubir vertritt die klassische Epoche der Runenkunst, Bali die letzte Blüte derselben; oft haben seine phantastischen Bildungen etwas Unruhiges und Ueberladenes, das schon als ein Vorzeichen des Verfalls erscheint. In hohem Grade ausgezeichnet sind seine stilisirten Thiergestalten, eine wahrsheinlich von ihm zuerst ausgebildete Gattung von Ornamentik, die später in häufigen Nachahmungen wiederkehrt. Seine Arbeiten sind in verschiedenen schwedischen Runenwerken abgebildet, die meisten findet man in Bautil.

s. Run-urkunder, ulgifne af Joh. G. Liljegren. Stockholm. 1833. — Góransson, Bautil, det år: alle Svea ok Góthe rikens runstenar. Stockholm. 1750. Fol. — Svenska Fornminnes fórenningens tidskrift (Zeitschr. des Schwedischen Alterthums-Vereins). Stockholm. 1871. p. 63.

C. Eichhorn.

Balicki. Karl Balicki, Landschaftsmaler und Zeichner, geb. 1820, wahrscheinlich in Krakau, bildete sich in seinem Kunstfach um 1847 in Dresden aus. Man kennt von ihm Landschaften in Oel und Aquarell und über 150 Veduten der Umgebung von Krakau, auch kopirte er alte Gemälde. Seine vorzüglichste Leistung sind die Illustrationen für ein archäologisch-topographisches Werk über das polnische Mittelalter (Polska sredniowieczna von Graf Alexander Przezdziecki). Eine Aufnahme des Altars von Veit Stoß in der Marienkirche zu Krakau, mit der er gegen Ende seines Lebens beschäftigt war, blieb unvollendet. † in Krakau am 15. Juni 1854. Als Schriftsteller machte er sich verdient durch eine Uebersetzung des Buches von Georg Barrot über Aquarellmalerei, welche in Krakau 1855 bei Maniecki erschien.

s. Wurzbach, biogr. Lexikon.

A. Ilg.

Baligand. Baligand, Architekt und Ingenieur, geb. 1697 im Hennegau, † 1762. Er bekleidete das von Stanislaus 1750 gestiftete Amt eines Präfekten für Brücken- und Strassenbau in Lothringen. 1744 veröffentlichte er ein Projekt zur Trockenlegung der Lionneser Moräste und zur Herstellung eines schiffbaren Kanals. Zu der großen Strasse von St. Dié entwarf er den Plan; in Nancy erbaute er das gegenwärtige Präfekturgebäude und das Hôtel Génin. Von architektonischen Entwürfen sind mehrere, mit seinem Namen bezeichnete, bekannt.

s. P. Morey, Descriptions d'anciens dessins inédits de peintres, sculpteurs et architectes Lorrains. Nancy 1866.

J. J. Guiffrey.

Balinski. Stanislaus Balinski, Zeichner und Kupferstecher, geb. 1782 in Wilno, † 1813 in Krakau. Er studirte auf der Universität seiner Vaterstadt und erhielt den ersten künstlerischen Unterricht bei Rustem, dem Zeichenlehrer an genannter Universität. Im J. 1810 wurde er bei dem Ministerium des Innern im Großherzogtum Warschau angestellt.

a) Von ihm gestochen:

Fürst de la Rochefoucauld. S. Balinski sc.

b) Nach ihm gestochen:

1) Tadeus Czacki. Balinski del. Weiss sc. Viennae. 8.
2) Graf Georg Mniszech, Vater der Czarin Maryna. Balinski del. Weiss sc. 8.

Bartynowski.

Balk. Georg Balk: ob ein Formschneider dieses Namens existirt hat, ist unerwiesen. Ihm wird ein aus G und B zusammengesetztes Monogramm zugeschrieben, welches auf einem mit der Jahreszahl 1561 bezeichneten Holzschnitte vorkommt. Zwei Engel halten einen Schild, in dessen sechs Feldern die Passionswerkzeuge dargestellt sind. Ueber dem Schilde befindet sich ein Todtenkopf mit Dornenkrone und dem Agnus Dei; H. 142 millim. br. 192. — Dasselbe Zeichen findet sich auf einer Kopie des Dürer'schen Holzschnittes mit der Marter der hl. Katharina (Bartsch 120). Nach einer Angabe Heller's soll dieses Zeichen jedoch einem Maler und Kupferstecher Georg Brentel, der im Anfange des 17. Jahrh. zu Lauingen lebte, angehören. Er gab ein mathematisches Werk über Construction und Messung des Cylinders unter dem Titel: Fabrica et usus cylindri etc. Lauingen 1611 heraus.

s. Heller, Leben Dürer's. II. 679. — Heller, Monogr.-Lexikon. p. 144. — Brulliot, Dict. I. No. 932. — Nagler, Monogr. II. No. 2743.

A. Rosenberg.

Balke. Balke, Landschaftsmaler dieses Jahrh., aus Christiania. Seine Darstellungen skandinavischer Gegenden werden als wirksame Stimmungslandschaften gerühmt. Im J. 1852 malte er für den König von Preussen, Friedrich Wilhelm IV., zwei Bilder: Sommermondnacht am Nordkap und Das »Wardehus«, mit effektvoller Schilderung des Nordlichts.

s. Kunstblatt. Stuttgart, 1851.

* * *

Balko, s. **Palko.**

Ball. Thomas Ball, einer der vorzüglichsten amerikanischen Bildhauer, geb. 3. Juni 1819 zu Charlestown (jetzt zu Boston im Staate Massachusetts gehörig). Er ging zur Bildhauerei über, nachdem er als Maler schon zehn Jahre thätig gewesen. Von den Werken dieser seiner ersten künstlerischen Periode befinden sich zwei tüchtige Porträts, diejenigen der Schauspielerin Geo. H. Barrett und des Schauspielers W. H. Smith, im sogen. Museum, einem Theater zu Boston. Als besonders gelungen wird noch ein kleines Bildniss des Staatsmannes Daniel Webster genannt; auch malte B. einige biblische Bilder, an denen man namentlich die Farbe rühmt. Zu seinen ersten Modellirversuchen gehörte eine kleine Büste der Jenny Lind und eine lebensgroße Büste Webster's, die in Marmor ausgeführt wurde. Für eine Statuette des Letzteren, die er um 1853 modellirte, erhielt er von der Massachusetts Charitable Mechanics Association zu Boston die goldene Medaille.

Der erste Aufenthalt des Künstlers in Italien während der Jahre 1854—1856 war hauptsächlich dem Studium gewidmet, bei dem ihm sein Landsmann Hiram Powers rathend zur Hand ging. Manche Arbeiten, die Modell blieben, entstanden in dieser Zeit: die Statue Pandora; eine Büste: Die Wahrheit; Der gestrandete Schifferjunge; Statuette des Malers Washington Allston u. A.

Kurz nach seiner Rückkehr nach Amerika erhielt B. den Auftrag, eine bronzene Statue Washington's für den öffentlichen Garten der Stadt Boston auszuführen. Sie zeigt den Feldherrn in ruhiger Haltung zu Pferd, den Degen vorn über den Sattel gelegt, und ist in ihrer Schlichtheit unter den wenigen guten Denkmalstatuen, die Amerika aufzuweisen hat, eine der erfreulichsten. Der Guss derselben wurde in der Ames-Giesserei in Chicopee im Staate Massachusetts ausgeführt; für den geschmackvollen Granitsockel lieferte der Architekt Hammat Billings in Boston den Entwurf. Die Kosten, die sich auf 42,400 Dollars beliefen, wurden zum Theil von der Stadt Boston, zum Theil von Privaten getragen. Die Enthüllung der Statue fand am 3. Juli 1869 statt.

Schon im J. 1865 war B. wieder nach Italien gegangen, wo er seitdem verblieb, bald in Rom, bald in Florenz wohnend. Sein Vaterland besuchte er bisher nur noch ein Mal auf wenige Monate, im J. 1874.

Von Ball's Werken sind zuförderst noch einige größere, monumentale Arbeiten zu nennen: Marmorne Kolossalstatue des amerikanischen Schauspielers Forrest in der Rolle des Koriolan, 1866 vollendet; sie befand sich bis zu Forrest's Tode in dessen Bibliothek, und wird nun das von ihm gestiftete Asyl für verarmte Schauspieler zieren. — Die Marmorstatue des Gouverneur von Massachusetts, Andrew, im Vestibule des Statehouse zu Boston, 14. Febr. 1870 enthüllt. — Das Chickering Monument, auf dem Mount Auburn Friedhof, Boston, 1872 vollendet, Gruppe in Marmor, der Todesengel, welcher einer jugendlichen weiblichen Gestalt den Schleier von den Augen nimmt, bekannt unter dem Titel »The Realization of Faith«. — Das Emanzipations-Monument, von den schwarzen Bürgern der Republik für die Hauptstadt Washington bestellt, Gruppe von zwei Figuren: Präsident Lincoln, der einem Sklaven die Fesseln abnimmt, gegenwärtig (1874) bei Miller in München im Guss. — Marmorstatue des Evangelisten Johannes, bestimmt für das Familienbegräbniss des Herrn A. D Williams, auf dem Forrest Hills Friedhofe zu Boston, zur Zeit noch unvollendet; der Kopf des Johannes existirt jedoch schon als selbständige Marmorbüste.

Hervorzuheben ist ferner die Idealstatue Ball's: Eva, die er 1866 für Herrn Carman in New-York in Marmor ausführte. Eine Wiederholung derselben befindet sich gegenwärtig (1874) in den Händen des Künstlers, auch hat er den Kopf der Eva, in verkleinertem Maßstabe, als Büste ausgeführt. — In genreartigen Bildwerken ist B. gleichfalls sehr glücklich, wie dies mehrere solche Arbeiten auf der Ausstellung der Massachusetts Charitable Mechanics Association in Boston 1874 bewiesen: »Love's Memories«, ein sinnend dasitzender Amor; zwei anmutige Kinderstatuen: »Weihnachtsmorgen« und »The first Valentine« (erstere ein kleines Mädchen nachdenklich ein Kruzifix betrachtend, letztere ein Knabe, der einen Liebesbrief erhalten hat, wie man solche am Valentinstage den Kindern zuzusenden pflegt), und »La Penserosa«, die Büste desselben kleinen Mädchens, zu welcher als Seitenstück die Knabenbüste »L'Allegro« gehört (mehrfach in Privatbesitz). — Unter den vielen Porträtbüsten Ball's sind zu erwähnen: Der Geistliche Ephraim Peabody, Marmor (um 1857), in King's Chapel, Boston; Dr. Francis Wayland, Marmor, 1860 für Brown University, Providence, R. J.; Lord, Präsident vom Dartmouth College; der Redner Edward Everelt, Marmor (um 1865), in der Stadtbibliothek zu Boston, im Union League Club ebenda und anderwärts. Die Statuetten Clay's und Lincoln's sind vielfach in Abgüssen vorhanden; die des letzteren wurde von Miller in München in Bronze gegossen.

Die wichtigeren Werke B.'s sind von Long-

worth Powers in Florenz photographirt worden, jedoch kamen diese Vervielfältigungen nicht in den eigentlichen Handel, sondern wurden nur privatim zum Besten des protestantischen Waisenhauses in Florenz verkauft.

a) Nach ihm gestochen und photographirt:

1) Francis Wayland. Nach der oben erwähnten Büste gest. von J. C. Buttre, New-York. 4. (Schlechter Stich aus dem II. Bd. von: A Memoir of Francis Wayland by his sons. New-York. 1869.)
2) Reiterstandbild Washington's im öffentlichen Garten zu Boston. Photogr. von J. W. Black. Boston.

b) In Holz geschnitten:

1) Dasselbe. Nach der Photographie in Holz geschnitten, in: Harper's Weekly (illustr. Wochenblatt). New-York, 1869, p. 509.
2) Die Statue Eva.
3) Die Emanzipationsgruppe. No. 2 u. 3 ungenügende Holzschnitte in einem mailänder Kunstblatte.

s. Tuckerman, Book of the Artists. New-York. 1867. p. 578. — Lützow's Zeitschr. III. Beibl. pp. 27. 150. V. Beibl. p. 76.

S. R. Köhler.

Ballador. Johann Georg Ballador, Edelsteinschneider aus Nürnberg, in der ersten Hälfte des 18. Jahrh., Schüler von Dorsch. Er arbeitete in Amsterdam und starb daselbst 1757. Unter seinen Werken rühmt man besonders das Bildniss des Kardinals Querini.

s. Füssli, Künstlerlex.

* * *

Ballaert. Hendrik van Ballaert, flamändischer Bildhauer und Steinschneider, in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. Für die Kirche der Hospitaliter in Audenarde arbeitete er das Tabernakel des Altars in der Kapelle der hl. Agnes und andere ornamentale Skulpturwerke in derselben Kapelle und im Friedhof (nach den Rechnungsbüchern der Kirche von 1571 an). Im J. 1573 führte er drei Marmorstatuen aus für die Kapelle im Schloss der Grafen von Flandern (Sgravensteen) zu Gent.

s. Edm. Van der Straeten, Artistes belges au XVe—XVIIe siècles (in: Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique. IX. 1852). — Pinchart, Messager des sciences historiques de Belgique. 1855. — Biographie nationale de Belgique. 1866.

* * *

Ballanti. Giov. Batista Ballanti, italienischer Bildhauer, geb. 1763 zu Faenza, † 1835. Er hat für verschiedene Kirchen italienischer Provinzialstädte eine große Anzahl von Heiligenstatuen und andere religiöse Bildwerke gearbeitet.

s. Tipaldo, Biogr. degli Italiani etc. IV. 315—318.

* * *

Ballard. F. Ballard, Kupferstecher, der um 1625 wahrscheinlich in Limoges thätig war.

Von ihm gestochen:

1) Venerabilis Presbyter Bernardvs Baronvs de Brvn, obiit Lemovicae 19 Janv. an. 1625. aet. suae 61. Fol. Mit latein. Unterschrift in 13 Zeilen.
2) Le Départ de l'Hôtelier. Nach Bamboccio. qu. Fol.
3) Le Loisir du Pâtre. Nach Dems. qu. Fol.

s. Le Blanc, Manuel.

W. Engelmann.

Ballarini. Giambattista Ballarini (oder Ballerini), Architekt aus Bologna, Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrh. Er wurde 1583, gleichzeitig mit Pietro Fiorini, zum Rathsbaumeister in Bologna ernannt; 1589 erbaute er daselbst den Portikus in der Nähe der Kirche SS. Filippo e Giacomo, 1606 erhielt die dortige Kirche S. Benedetto nach seinem Plane ihre jetzige Gestalt. In dem Hause Ballarini's befand sich die Akademie der Caracci.

s. Zani, Encicl. — Bianconi, Guida di Bologna. 1826. pp. 15. 65.

* * *

Ballarini. Carlo Ballarini (oder Ballerini), Maler aus Ferrara, malte hier um 1640 verschiedene Deckenbilder in der Kirche S. Francesco.

s. Zani, Encicl. — Cittadella, Notizie relative a Ferrara. pp. 28. 29.

Jansen.

Ballarini. Paolo Ballarini, s. **Cacciari.**

Ballarini di Vicenza, s. **Bittonte.**

Ballarini. J. Ballarini, Radirer des 19. Jahrh., in Wien thätig.

Von ihm radirt:

1) Dorfkirche, von Gebüsch umgeben. 1834. gr. 8.
2) Landschaft, Ansicht von Sievering bei Wien. 1834. qu. 8.

W. Engelmann.

Ballarino. Andrea Ballarino, italienischer Radirer. Das in Brescia 1668 erschienene Werk: *I trastulli guerrieri di Marin Bresciani Maestro d'armi ferrarese* enthält Radirungen, die, wie die Vorrede sagt, von B. ausgeführt sind und nach L. N. Cittadella an Rembrandt's Art erinnern: das Wappen der Gonzaga, das Bildniss des Verfassers und Illustrationen (68 Figuren). Ausserdem ist von B., der vermutlich aus Brescia stammte, nichts bekannt.

s. L. N. Cittadella, Doc. e Illustr. risg. la storia art. Ferrarese. p. 159.

* * *

Balleis. Macarius Balleis, Kupferstecher, geb. 1. Jan. 1761 zu Aindling (bei Wagner [s. u.] nach dem National-Buche der H. Karlsschule falsch: Ainingen) in Bayern. Er war der Sohn eines Revierjägers, kam elfjährig in die Karlsschule nach Stuttgart, wurde dort Schüler von Joh. Gotth. Müller und erhielt 1789 die Ernennung zum Hofkupferstecher. † 4. Febr. 1790. Er stach vorzugsweise architektonische Entwürfe

und Landschaften. Was uns von seinen Werken zu Gesicht kam, trägt meist noch sehr den Charakter von Schülerarbeiten und lässt in keinem Fall auf ein bedeutendes Talent schliessen.

Von ihm gestochen:

1) Grundrisse der H. Karls-Universität (Karls-Schule oder Akademie-Gebäude). 3 Bll. qu. Fol. 1779.
2) Dieselben, 3 Bll. in kleinerem Format in: (A. F. Batz) Beschreibung der Karls-Schule zu Stuttgart, o. O. (Stuttgart) 1783. 8. und deren französischer Uebersetzung, Stouttg. 1784. 8.; nachgest. im Journal von und für Deutschland. 1784.
3) Grund-Riss der Herzoglich Wurtemberg: Haupt und ersten Residenz Stadt Stuttgardt. Dessiné par J. L. Roth. gr. Fol. (Mit einer Ansicht des damal. Stuttgart.)
4) Aufriss des Lustschlosses der Solitude. qu. Fol. (?)
5) Grund-Aufriss und Durchschnitt des Lorbeersaales daselbst. qu. Fol. (?)
4) und 5) nach Zeichnungen von R. F. H. Fischer.
6) Tombeau de Virgil. 1784. qu. Fol. Kopie nach E. Weisbrod.
7) Vue d'un Monument triomphal à Athenes. 1786. qu. Fol.
8) Temple de Minerve Medica à Rome. Nach A. F. Harper. qu. Fol.
9) Pyramide de Cajus Cestius à Rome. Nach Dems. qu. Fol.
10) Tombeau de St. Helene, Mère de Constantin le grand aux Environs de Rome. Nach Dems. qu. Fol.
11) Deinach (K. Bad Teinach bei Calw), Bl. I—VI. Nach Zeichnungen von Steinkopf. qu. 8.

s. Füssli, Künstlerlex. II. — Wagner, Gesch. der H. Carlssch. I. 361. 474.

A. Wintterlin.

Ballenberger. Karl Ballenberger, Maler, geb. 1801 zu Ansbach, † 21. Sept. 1860 zu Frankfurt a. M. Er war anfänglich Steinmetz und kam als solcher 1831 nach München, wo er von Friedr. Hoffstedt Zeichenunterricht erhielt und dann die Akademie besuchte. In Frankfurt, wo er später seinen Aufenthalt nahm, schloss er sich an Phil. Veit an und studirte im Sinne der romantischen Richtung jener Zeit mit großer Hingebung die altdeutsche Kunst. Seine Bilder, meist hart in Zeichnung und Färbung, aber sorgfältig durchgeführt, fanden damals lebhafte Anerkennung. (Kleine Heiligenbilder in Oel, aquarellirte Zeichnungen: Götz von Berlichingen, Siegfried mit dem Drachen.) Zu seinen tüchtigsten Leistungen gehören die für den Kaisersaal des Römers zu Frankfurt von ihm ausgeführten Bildnisse Konrad's I., Ludwig's des Bayern (nach dem Denkmal dieses Kaisers in der Münchner Liebfrauenkirche) und Ruprecht's von der Pfalz. Zu den von J. von Hefner herausgegebenen »Trachten des christlichen Mittelalters« (Mannheim. 1840) lieferte er verschiedene Beiträge. Auch als Modelleur und Bildschnitzer machte er sich durch mehrere Arbeiten bekannt.

a) Von ihm radirt:

Künstlerwappen in gothischem Ornament. Ipse inv. Rund. 4.

b) Nach ihm gestochen u. lithographirt:

1) Tod des hl. Meinrad. Gest. von H. Nüsser. Fol.
2) Titelbl. zur »Festgabe des Frankf. Liederkranzes« am Sängerfest in Frankfurt 1838. Lithogr. von J. L. Bauer. Fol.

s. Gwinner, Frankfurter Künstler. — Kunstblatt. Stuttgart, 1840. p. 379. 1854. p. 199.

* * *

Ballerini, s. Ballarini.

Ballero. Giovanni Ballero, Kupferstecher der Gegenwart, geb. in Genua, Schüler von G. Longhi.

Von ihm gestochen:

1) Maria mit dem Kinde. Nach Murillo. F. Floridi del. Fol. (In: L. Bardi, Gal. Pitti 1842.)
2) Mater amabilis (Die Madonna del lago), Maria mit dem Kinde und dem kl. Johannes. Nach L. da Vinci. kl. qu. Fol.
3) Kardinal Robert de Lenoncourt. Nach H. Holbein (angeblich). Fol.
4) Eleonora di Toledo. Nach A. Allori. L. Mitalli del. (In: Azeglio, la Reale Gal. di Turino. 1838.) gr. Fol.
5) Porträt eines Ungenannten. Nach Ang. Kauffmann. Ebenda. gr. Fol.

W. Engelmann.

Balleroy. Albert de Balleroy, französischer Thiermaler, geb. 15. Aug. 1828 zu Igé (Orne), Schüler von Schmitz. Seine Bilder, die großentheils in den Pariser Salons seit 1853 ausgestellt waren, sind Thier- und Jagdstücke verschiedener Art; zu den besten gehören die Meuten von Jagdhunden in voller Lebensgröße.

Nach ihm lithographirt:

1—4) Le Départ. — Meute et garde. — Chasse. — Effet de matin. Lith. von Laroche. gr. qu. Fol.
5) La Meute sous Bois. Lith. von Vernier. gr. qu. Fol.

s. Bellier, Dict. — Meyer, Gesch. der franz. Malerei. p. 763.

W. Engelmann.

Balles. Balles, holländischer Architekt, der in der Zeit Peters des Großen in Petersburg thätig war. Er baute den Glockenthurm der Petri-Pauls-Kathedrale in der Festung zu St. Petersburg. Der Glockenthurm hat mit der Laterne, der Spitze und dem Kreuze auf derselben eine Höhe von 385 Fuss. 1756 ward die Spitze durch den Blitz beschädigt, wobei auch die von Peter dem Großen aus Amsterdam für 45000 Rub. verschriebene Thurmuhr litt. 1759 stiftete die Kaiserin Elisabeth eine neue Uhr derselben Art; Katharina II. liess durch den Architekten Bauer das ganze Gebäude wieder herstellen.

s. Свиньинъ, Достопамятности С. Петерб. Sswinjin, Denkwürdigkeiten St. Petersburgs

russ. und französisch.) St. Petersburg 1816, III. 12.

Ed. Dobbert.

Ballester, s. **Balester.**

Ballesteros. Fernando Ballesteros, Goldschmied in Sevilla, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. 1580—87 arbeitete er mit Juan de Arfe (s. diesen) an einer großen silbernen Custodia für dasselbe Kapitel.

s. Cean Bermudez, Dicc.

Fr. W. Unger.

Ballesteros. Valentin Ballesteros, spanischer Architekt, Anfang des 17. Jahrh. Er arbeitete seit 1608 als Baumeister an der von Ordoñez 1602 begonnenen Jesuitenkirche in Alcalá de Henares. Der bei Llaguno als Steinmetz aufgeführte Agostin de Ballesteros ist nach der Note des Cean Bermudez vermutlich kein anderer als Valentin B.

s. Llaguno, Noticias. III. 115.

Fr. W. Unger.

Balli. Simone Balli, Maler und Kupferstecher aus Florenz, um 1600. Er war ein Schüler des Aurelio Lomi und ging mit diesem nach Genua, wo er in hohem Alter starb. Nach Lanzi erinnern seine Gemälde, deren er in Genua für verschiedene Kirchen, für S. Giacomo, S. Maria del Carmine, S. Spirito u. a. eine große Anzahl ausführte, an die Art des Andrea del Sarto. Besonders geschätzt waren seine kleinen auf Kupfer gemalten Bilder. Dass er auch in Kupfer gestochen, wird mehrfach erwähnt, doch finden sich Arbeiten dieser Art nirgends namhaft gemacht.

s. Zani, Enciel. — Soprani, Pittori Genovesi. I. 467. — Lanzi, Pitt. It. V. 259. — Le Blanc, Manuel.

Jansen.

Balli. Paola Balli (nach Zani: Giulia Paola de Balli Casanova), Malerin aus Bologna, daselbst thätig in der Zeit von 1702—1730. Im Oratorium der Kirche Madonna della Grada zu Bologna ist von ihr ein Gemälde, die Madonna und der hl. Antonius, welches die Inschrift trägt: Pavola de Ballis fecit 1701.

s. Zani, Encicl. — Bianconi, Guida di Bologna. 1826. p. 60.

* * *

Ballin. Claude Ballin, Goldschmied, geb. 1615 in Paris, † daselbst 22. Jan. 1678. Er lernte bei seinem Vater, dem reichen Goldschmied Pierre B. und gelangte frühzeitig zu großem Rufe. Vier silberne Schalen, auf denen er, 19 Jahre alt, die vier Weltalter in getriebener Arbeit darstellte, kaufte der Kardinal Richelieu. Unter den späteren Werken dieser Art werden besonders die silbernen Reliefs mit der Darstellung der Träume Pharao's gerühmt. Von seinen zahlreichen Arbeiten für Ludwig XIV. sind nur 12 bronzene Vasen in den Gärten von Versailles erhalten; die übrigen sämmtlich, silberne Tische, kostbare Gefässe der verschiedensten Art, Armleuchter, Gueridons u. dergl., wurden 1690 und während der folgenden Jahre eingeschmolzen und für die Kriegskasse in Münze verwandelt. Ebenso erging es während des siebenjährigen Kriegs den Arbeiten, die er für den Hauptaltar von Notre Dame in Paris geliefert hatte (6 Kandelaber und ein Kreuz von Silber). Von den für Ludwig XIV. ausgeführten Werken liess man vor ihrer Einschmelzung von dem Goldschmied de Launay Zeichnungen machen, die noch vorhanden sind. Nach dem Urtheil seiner Zeitgenossen brachte B. die Goldschmiedkunst auf eine Stufe der Vollkommenheit, die bisher unerreicht war; vor allem rühmt man an seinen Ornamenten die geschmackvolle Verwendung antiker Formen und zugleich den Reichthum selbständiger künstlerischer Erfindung. 1672 wurde B. von Ludwig XIV. zum Münzdirektor für das Gravirfach ernannt und hatte als solcher eine Wohnung in der großen Galerie des Louvre, die nach seinem Tode seiner Familie lange Zeit verblieb.

Sein Bildniss, gest. von Jacques Lubin.

Nach ihm gestochen:

Die Bronze-Vasen im Garten von Versailles. Gest. von Le Potre. 1673.

s. Fontenai, Dict. des artistes. 1776. p. 138. — Jal, Dict. p. 102. — Archives de l'art français. 1873. — Brice und Thiéry, Guides dans Paris. — Gazette des Beaux-Arts. X. 138—140.

Paul und Michel Ballin, Brüder des Vorigen; der erstere, geb. um 1617, † 1674, war gleichfalls Goldschmied und bei vielen Arbeiten Claude's als Gehilfe betheiligt; der andere, geb. 1619, † 1706, war ein Maler von untergeordnetem Rang.

s. Jal, Dict. pp. 102. 103.

Claude Ballin, Goldschmied, Sohn des Michel B., geb. 1661 in Paris, † 1754. Er kam an Talent und Ruf dem älteren Claude B., seinem Oheim, nicht gleich, gehörte aber zu den angesehensten Goldarbeitern seiner Zeit. Unter seinen zahlreichen für kirchliche Zwecke bestimmten Arbeiten wird besonders eine große, reich mit Figuren geschmückte Monstranz von vergoldetem Silber gerühmt, die er 1708 für die Kathedrale Notre Dame in Paris ausführte; die Zeichnung lieferte De Cotte, das plastische Modell der Bildhauer Bertrand. 1722 fertigte er die Krone Ludwig's XV.; für den Prinzen Eugen und verschiedene europäische Höfe, für den König von Spanien und den König von Dänemark war er vielfach beschäftigt. In seinen Arbeiten, von denen ein beträchtlicher Theil zu Grunde gegangen, trat das reine Ornament gegen den figürlichen Schmuck mehr und mehr zurück, und in der Ueberladung mit dekorativen Details zei-

gen sich schon die Ausartungen des Rokokogeschmacks. — Sein Sohn Jacques war gleichfalls Goldschmied, geb. gegen Ende des 17. Jahrh., † 1764 zu Paris.

s. Jal, Dict. — Gazette des Beaux-Arts. XI. 114. 117.

J. J. Guiffrey.

Ballin. Joel Ballin, Kupferstecher und Zeichner, geb. 22. März 1822 zu Veile in Jütland. Er besuchte die Akademie in Kopenhagen, um sich zum Maler auszubilden, studirte 1846—48 Chemietypie in Leipzig und widmete sich hierauf der Kupferstecherkunst; 1848 ging er mit einem königlichen Stipendium nach Paris und gewann auf dortigen Ausstellungen zwei Mal die goldene Medaille (1861 und 1864). Seine Bll. sind in verschiedener Weise gearbeitet, mit der Nadel und dem Grabstichel, in Mezzotinto und gemischter Manier.

Von ihm gestochen:

1) Immaculée conception. Nach E. Murillo. Mezzotinto. Paris, Goupil & Co. Fol.
2) La vierge au Rosaire. Nach Dems. Gegenstück zum vorigen. Fol. Ebenda.
3) Missionär-Madonna. Nach Dems. Das Bild in der Galerie Esterhazy in Pesth. Fol. (Wien, bei Kaeser.)
4) Le repas de Noces (Scène de moeurs alsaciennes). Nach G. Brion. gr. qu. Fol.
5) Le Bénédicité. Nach Dems. Ebenso. gr. qu. Fol.
6) Le baptême (Die Taufe). L. Knaus p. 1860. Stich und Aquat. gr. qu. Fol.
   I. Vor der Schrift.
7) Das Mädchen im Fenster. Nach J. Victors. Kopenhagener Kunstv.-Bl. für 1856. Fol.
8) Lesender junger Geistlicher am offenen Fenster. Nach M. Rörbye. Gemischte Manier. Kopenhagener Kunstv.-Bl. für 1862. gr. Fol.
   I. Vor aller Schrift.
9) Die Schule. Nach A. van Ostade. gr. Fol.
   I. Vor aller Schrift.
10) Römischer Strassenbarbier. Nach C. Bloch. Gemischte Manier.
11) Le retour à la patrie. Nach Protais. gr. qu. Fol.
12) Les Récompenses. Nach Lanfant de Metz. gr. qu. Fol.
13) Louis XVI. (La Forge du Palais de Versailles). Nach Caraud. qu. Fol.
14) Marie-Antoinette (La Ferme du parc de Trianon). Nach Dems. qu. Fol.
15) Jeanne d'Arc. Nach Miss Ward. In: The Art-Journal. 1870. Fol.
16) Avant l'Attaque (le matin). Nach A. Protais. gr. qu. Fol.
17) Après le Combat. Nach Dems. gr. qu. Fol.
18) La Séparation (Armée de Metz, 29. Octbr. 1870). Nach Dems. gr. qu. Fol.
19) La Dinette. Scène de la vie de château. Nach C. Brochart. gr. qu. Fol.
20) Le Bain. Nach Dems. gr. Fol.
21. 22) 2 Bll. La Danse. — La Peinture. Nach Dems. gr. Fol.
23) Projets maternels. Nach Dems. gr. Fol.
24) Henri VIII. et Anne de Boleyn. Nach C. v. Piloty. gr. Roy. qu. Fol.
25) Elmire et Tartuffe. Nach C. Hoff. 1874. gr. Fol.

W. Engelmann.

Ballinert, s. **Bilivert.**

Balling. Ole Peter Hansen Balling, Porträt- und Historienmaler, geb. 23. April 1823 zu Christiania in Norwegen. Er lernte zuerst bei einem Dekorationsmaler, Jacob Wunderlich, ging dann im 18. Jahre auf die Akademie nach Berlin, 1846 nach Kopenhagen, besuchte 1854 Paris, und kam 1856 nach New-York. In der dänischen Armee hatte er den ersten schleswig-holstein. Feldzug mitgemacht; in Amerika trat er bei Ausbruch des Krieges zwischen den Nord- und Südstaaten als Kapitän einer skandinavischen Kompagnie in das 1. New-Yorker Volontär-Reg. ein und befehligte später das 145. Reg. als Oberst-Lieutenant. 1863 nahm er den Abschied und widmete sich wieder der Malerei. Sein erstes historisches Bild war »Harald Haarfargar beim Tode seiner Frau« (im Besitz seines ersten Lehrers); für König Friedrich VII. von Dänemark malte er 1850 das Porträt des Obersten Helgesar, Kommandanten von Rendsburg, und 1854 Ein Liebesbrief; 1852 für den Grafen Frys to Frysenborg »König Abel wird von seinem Bruder Erik ermordet«; und für den Grafen Moltke Bregentved Reiterschlacht bei Schleswig. In Amerika hat er hauptsächlich Porträts gemalt: General John Sedgwick, für die Akademie zu West-Point; Admiral Farragut« für die See-Akademie zu Annapolis; General Geo. H. Thomas, und General Reynolds für die »Union League« in Philadelphia; ferner eine große Gruppe von 27 Generälen zu Pferde: Die Helden der Republik, jetzt im Agricultural Building zu Washington befindlich. — Von andern Bildern sind noch zu nennen: Die Schlacht bei Hafursjord in Norwegen, im Besitz des Herrn Munoz in New-York; Mignon's Vater aus Wilhelm Meister, im Besitz des Colonel Room in New-York, und eine Landschaft »Brushburning at Artist's Lake, Long Island«. — Sein eigenes Porträt hat er in einem 1866 gefertigten Karton »der Fortschritt der Zeit« angebracht.

Nach ihm chromolithographirt:

Die Helden der Republik. Lithogr. von Fabronius. Herausgeg. von Emil Seitz. New-York 1866.

Nach Mittheilungen des Künstlers.

S. R. Köhler.

Ballini. Giulio Ballini aus Venedig, Kupferstecher und Kunsthändler, in der Mitte des 16. Jahrh.

Von ihm gestochen:

71 Bll. Ansichten der vorzüglichsten Städte Europa's. Von ihm selbst 1569 in Venedig herausgegeben.

s. Heineken, Dict. — Zani, Encicl.

W. Engelmann.

Ballini. Camillo Ballini, Maler, Sohn des Goldschmied Gasparo B. in Venedig, Schüler des Jacopo Palma Giovane, zweite Hälfte des 16. Jahrh. Mehrere seiner manieristischen Dekorationsmalereien sind im Dogenpalast zu Venedig: in der Sala dello Scrutinio Der Seesieg des Marco Gradenigo und Jacopo Dandolo im Hafen von Trapani, in der Galerie, die zu diesem Saale führt, drei Deckenbilder: Flora, Pallas und Venezia, vom Ruhme gekrönt. Carlo d'Arco nennt B. unter einer Reihe von Malern, die in Sabbioneta arbeiteten.

s. Zani, Encicl. — Moschini, Venezia. pp. 460. 472. 474. 475. — Zanetti, Venezia. p. 362. — Rossetti, Padova. 354. — Lanzi, Pitt. It. III. 171. — Carlo d'Arco, Arti etc. in Mantova. II. 206.

Jansen.

Balliu (oder **Ballieu**), s. **Bailliu.**

Ballu. Théodore Ballu, französischer Architekt, Schüler von Lebas, geb. 1817 zu Paris. Er vollendete die von Gau begonnene Kirche Ste. Clotilde in Paris und erbaute daselbst die Kirchen de la Trinité und St. Ambroise.

s. Bellier, Dict.

* * *

Ballue. Hippolyte Omer Ballue, Maler, geb. Mai 1820 in Paris, † 18. Oktbr. 1867 in Belleville, Schüler von Diaz. Er malte landschaftliche Ansichten und war besonders als Kostümzeichner für die ersten Theater von Paris und des Auslandes viel beschäftigt.

s. Bellier, Dict.

* * *

Balluerca. Balluerca, spanischer Maler, Ende des 17. Jahrh. Für das Konvent de las Baronesas zu Madrid malte er 1695 ein Bild, welches den Santo Cristo de Burgos darstellt.

s. Bermudez, Dicc.

* * *

Balmaseda. Juan de Balmaseda, spanischer Bildschnitzer, in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. Im J. 1519 erhielt er den Auftrag, für den Retablo der Hauptkapelle in der Kirche zu Palencia einen Kruzifixus und die Figuren der Madonna und des Evangelisten Johannes auszuführen.

s. Zarco del Valle, Documentos inéditos para la historia de las bellas artes en España. Madrid 1870.

* * *

Balmer. George Balmer, englischer Landschaftsmaler, † 1846 zu Ravensworth. Er war der Sohn eines Zimmermalers und betrieb anfangs das Geschäft des Vaters; nachher widmete er sich der Kunst und fand zuerst mit einer Anzahl aquarellirter Landschaften, die er 1831 zu Newcastle ausstellte, lebhaften Beifall. Auf einer Reise durch Deutschland und die Niederlande malte er die Ansichten von Bingen, St. Goar, Rotterdam, Haarlem etc. Späterhin wandte er sich hauptsächlich der Seemalerei zu. Sein Hauptbild ist die Schlacht bei Trafalgar in Trinityhouse zu Newcastle.

Nach ihm gestochen:

Bll. in: The Ports and Harbours of Great-Britain. Gest. von W. und E. Finden.

s. Ottley, A biogr. and critical dictionary etc.

* * *

Balmer. Joseph A. Balmer, Schweizer Historien- und Heiligenmaler, geb. 27. Nov. 1828 zu Abtwyl im aargauischen Freiamt, lebt in Luzern. Wie so manches Künstlertalent in der Schweiz, wo eine leitende Akademie fehlt, ging auch er in der Jugend lange Irrwege. Bei einem ländlichen Maler der Nachbarschaft, der von Porträt- und Kirchenbildern lebte, letztere ruhig nach alten Kupferstichen komponirend, lernte er die Anfangsgründe so, dass er später ganz wieder umlernen musste. Einen Tag zeichnete oder malte er, den andern trieb er das im elterlichen Hause erbliche Geschäft eines Metzgers. Unter Anton Butler in Luzern († 1874), der unter Cornelius in München Gehilfe bei den Fresken der Ludwigskirche gewesen, fing B. unverdrossen von vorne an, so dass er Herbst 1852 zu Düsseldorf in die Malklasse und bald in's Atelier des Heiligenmalers Professor Mücke eintreten konnte. Ein Bild von lokalem Interesse, das er in seiner Heimat malte: Wie die Bürger von Zofingen nach der Schlacht bei Sempach die Leiche ihres Schultheissen Niklaus Thut finden der gegen die Eidgenossen kämpfend in das Banner der Stadt mit den Zähnen sich eingebissen hatte, verschaffte ihm ein kleines Stipendium. In Düsseldorf zeichnete er dann unter Schadow einen Karton: Der Tod des hl. Joseph; das Oelbild danach wurde für die Schweizer Kunstausstellung zu Bern (1857) vollendet und nach Freiburg i. Br. verkauft. Nach einer ferneren Studienzeit in Karlsruhe unter Des Coudres und später nochmals unter Canon, erhielt er zahlreiche Bestellungen für katholische Kirchen im Badischen und in der Schweiz, da besonders im letzteren Lande, durch Anregung der beiden Maler Deschwanden und Stans, die katholischen Geistlichen eifrig anfingen, selbst Landkirchen mit gefälligen, obwol billigen Altarbildern zu schmücken. Für die Kirchen in Küsnacht hat B. Decken- und Wandbilder ausgeführt, sowie Altarbilder für die Kirchen zu Mühlau (Kanton Aargau) und Oos (Großherzogth. Baden). 1865 nahm er seinen dauernden Aufenthalt in Luzern und ist dort für die Kirchen in Baldegg, Oberrüti, Dietwyl (Aargau), St. Oswald in Zug, St. Imien (Bern) u. a. mit Bestellungen für Altarbilder und Wandgemälde vollauf beschäftigt gewesen. Auf der Schweizer Ausstellung von 1871 hatte er einen Cyklus von Aquarellskizzen für neue Fresken in der Tellskapelle auf der Tellenplatte bei Fluelen, in welchen zwar dem Stoff nach die sagenhafte Befreiungsge-

schichte der Waldstätte nach der Ueberlieferung genau beibehalten, das Kostüm aber statt der traditionellen Lanzknechttracht des 16. Jahrh. in's 14. Jahrh. umgesetzt war: lebhaft gemalt, ausdrucksvoll komponirt und sehr ansprechend. Dies Werk ist aber nicht zur Ausführung gelangt. Ausserdem hat B. die Landesausstellungen mehrfach mit kleineren Oelbildern heiliger Gegenstände beschickt. — Unter den Arbeiten der letzten Jahre sind die Wandmalereien in Tempera in der neuen Kirche zu Nottwill, sodann ein Hochaltarbild für Appenzell (der hl. Mauritius) und eine Kreuzabnahme für die Kirche in Meierskappel (Kant. Luzern) wol die bedeutendsten.

a) Nach ihm:

1) Vier Zeichnungen zu der »Schweizergeschichte in Bildern«. Von Buri und Jeker zu Bern in Holz geschnitten.
2) Illustrationen zu dem Schweizer Schützenfest in Schaffhausen, welche auch die Schattenseiten dieser nationalen Feste nicht verhüllten und ihm daher Feinde machten. Holzschnitte in der illustr. Zeitschr. »Ueber Land und Meer«. 1864.

b) Von ihm radirt:

2 Bll. in Hoch-Quart für Krüsi's (in Basel) »Album von Schweizerkünstlern«:

1) No. 26: Das Opfer Abraham's. Nach Paul Deschwanden.
2) No. 38: Die hl. Elisabeth von Thüringen, ein armes Kind bekleidend. Nach einem Nebenbild seines eigenen Gemäldes in der Kirche zu Baldegg, die für ein Institut zur Erziehung armer Kinder und zur Aufnahme älterer Frauen errichtet ist.

Zum Theil nach Angaben des Künstlers.
Gottfried Kinkel.

Balneator, s. **Bagnadore.**

Balsgaard. Karl Wilhelm Balsgaard, Maler, geb. 29. Dez. 1812 in Kopenhagen. Er bildete sich anfänglich zum Porträt- und Historienmaler aus, widmete sich aber später ausschliesslich der Blumenmalerei. 1855 erhielt er das Reisestipendium der Kopenhagener Akademie und besuchte Berlin, Dresden, Düsseldorf und Paris. 1858 wurde er Mitglied der Akademie in Kopenhagen. Zwei seiner grössten Arbeiten befinden sich in der Gemäldesammlung des Grafen Moltke-Bregentved, zwei andere in der Gemäldegalerie Christiansborg in Kopenhagen.

Bloch.

Baltard. Louis Pierre Baltard, französischer Architekt, Maler und Stecher, geb. 9. Juli 1764 zu Paris, † daselbst 22. Jan. 1846. Er widmete sich zunächst der Landschaftsmalerei und Kupferstecherkunst und erhielt in der Architektur, in der er bald zu hervorragender Bedeutung gelangte, die erste Anleitung von dem jüngeren Peyre. 1784 wurde er von Mique, dem damaligen ersten Architekten des Königs, als Zeichner bei der Anlage der Gärten des kleinen Trianon beschäftigt. 1786 ging er nach Rom, wo er während eines zweijährigen Aufenthaltes wahrscheinlich die später, 1801, in Paris veröffentlichten Stiche nach altrömischen Denkmälern fertigte (s. u.), ziemlich schwache Arbeiten, die noch die Unerfahrenheit des Anfängers bekunden. Nach seiner Rückkehr nach Frankreich wurde er 1792 zum Dekorationszeichner für die Pariser Oper ernannt; im folgenden Jahr begleitete er als Ingenieur ein Armeecorps, welches gegen die von den Girondisten aufgewiegelte Provinz Calvados marschirte; bald nachher wurde er Professor der Architektur an der polytechnischen Schule in Paris. Unter dem Konsulate war er als Stecher bei dem großen Werke über die Aegyptische Expedition beteiligt, und zu derselben Zeit, 1803, liess er die ersten Lieferungen seiner »Monumente von Paris« erscheinen (s. u.). Die bedeutenden Herstellungskosten dieses großartig angelegten Werkes, für das er eine eigene Druckerei errichtet hatte, nötigten ihn ziemlich bald, nach Veröffentlichung der 25. Lieferung, das Unternehmen aufzugeben. Zur Fortsetzung desselben hoffte er später, jedoch vergeblich, die Unterstützung des Seinepräfekten Frochot zu gewinnen; es erschienen nur noch, als zweiter Band des Werkes, die Arbeiten über St. Cloud, Ecouen und Fontainebleau, die noch gegenwärtig ein unbestrittenes Ansehen behaupten. Verschiedene auf dieses Werk bezügliche Prospekte und Quittungen sind mit kleinen, von B. sehr fein gestochenen Vignetten versehen (s. u.). — Im J. 1806 gab er unter dem Titel Athenaeum (s. u.) eine illustrirte Kunstzeitschrift heraus, die für jene Epoche von großem geschichtlichen Werthe ist, vier Jahre später die Stiche nach der Vendôme-Säule (Gesammtaufnahme und Details — s. u.). Unter dem Kaiserreich wurde B. zum Architekten des Pantheon (Ste. Geneviève) und der Gefängnisse, Hallen und Märkte von Paris ernannt und leitete als solcher die Arbeiten am Chor jener Kirche und den Bau der Kapellen in den Gefängnissen Ste. Pélagie und St. Lazare. Bedeutende Aufträge erhielt er auch für Lyon, wo er den Salzspeicher, das Gefängniss De Perrache und seinen letzten Bau, den Justizpalast, aufführte. Seit 1818 bekleidete er die Professur der Baukunst an der Pariser Ecole des Beaux Arts; der städtische Baurat von Paris ernannte ihn zum Ehrenmitglied. die Société Académique d'architecture in Lyon zum Ehrenpräsidenten. Ausser den bereits angeführten Kupferstichwerken hat er, trotz seiner so umfänglichen und vielseitigen architektonischen Thätigkeit, noch eine bedeutende Anzahl andrer Stecherarbeiten der verschiedensten Art geliefert, die in Bezug auf Leichtigkeit und Reinheit der Zeichnung gleich vortrefflich sind. Verschiedene Landschafts- und Historienbilder Baltard's, die neben diesen Arbeiten wenig in's Gewicht fallen, waren in den Salons von 1791—1831 ausgestellt.

a) Verzeichniss seiner Kupferstichwerke:

1) Recueil de vues des monuments antiques et des principales fabriques de Rome. 48 pl. Aquatinta. 1801. 4. — 2. Ausg. mit voranstehendem Text: Voyage pittoresque dans les Alpes etc. Paris. 1806. 4. — 3. Ausg. Paris. 1822. Die Platten sind von Piringer retuschirt.
2) Paris et ses monuments, dessinés et gravés par Baltard, avec des descriptions historiques par le cit. Amaury Duval. Paris. An XI (1803). Fol. Tome I: Le Louvre. Tome II: Château d'Ecouen, Saint-Cloud, Fontainebleau.
3) Athenaeum ou galerie française des productions de tous les arts. 14 Lieferungen mit je vier Stichen. 4.
4) La colonne de la place Vendôme ..., gravée par Baltard. 145 Bll. (Gesammtansicht und Details.) 1810. gr. Fol. Calcographie du Louvre.
5) Grands prix d'architecture, projets couronnés par l'Aacadémie royale de France, gravés et publiés par Baltard et Vaudoyer. Paris. Vol. I. 1818. Vol. II. 1834. (Fortgesetzt von Victor Baltard.)
6) Essai méthodique sur la décoration des édifices et des monuments ou collection et choix des plus beaux morceaux de sculpture et peinture anciennes et modernes. Paris. 1817. 120 pl. Fol.
7) Architechnographie des prisons. Paris. 1830. Fol. 40 pl.
8) Projet du palais de justice de la ville de Lyon et Mémoire sur le choix de son emplacement. 11 pl. Paris et Lyon. 1830. 4.
9) Essai sur la fortification et sur les tours à batterie tournante .. précédé de quelques considérations sur l'architecture à l'époque de la renaissance des Arts et sur l'à propos de fortifier les villes de Paris et de Lyon. 27 pl. Paris. 1831. 8.
10. 11) Ecole royale des Beaux-Arts, Discours d'ouverture du cours de théorie de l'architecture, Paris, 1834. 8. — Introduction du cours de théorie d'architecture de l'année 1839. Paris, 1839. 8. 32 pl.
12) Pariseum des monuments de France. Dieses Werk, welches im Dictionnaire des Architectes von Lance zitirt wird, findet sich in keiner der uns bekannten Bibliographieen verzeichnet. Vielleicht gehören zu demselben zwei Ansichten des Tempels der Diana zu Nimes: die Innen-Ansicht (mit der Ordnungsnummer 32. Fol.) und eine Aussen-Ansicht der Maison Carrée zu Nimes (mit der No. 2).
13) Ruines du choeur et de la grande abside de l'abbaye de Jumiéges. Lithogr. Fol. In: Voyage en France de Nodier et Taylor.
14) Environs de Rome. Lithogr.
15) Environs de Paris. 2 Lithogr.: Die Mühle von Villeneuve Saint Georges und die Mühle von Alfort.
16) Pyramide élevée à l'auguste Empereur des Français Napoléon I[er] par les troupes campées dans la plaine de Zeist.
17) Stiche in: Voyage dans la basse et la haute Egypte, par Vivant Denon. Paris. 1802. Fol.
18) Stiche in: Voyage en Espagne du comte Al. de la Borde. 2 vol. Fol.
19) Stiche in: Antiquités de la Nubie, par F. C. Gau. 1821—1827. Fol.
20) Stiche in: Voyage à l'Oasis de Thèbes, par F. Cailliaud. 1822. Fol.
21) Dissertation sur un traité de Charles Le Brun concernant le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux, en collaboration avec Jacq. Guill. Legrand. Paris. 1806. Mit Kupferstichen in gr. Fol. Calcographie du Louvre.
22) Porträt von Nic. Poussin, die Taufe Christi im Jordan, Rebekka und Eliezar und die Blinden von Jericho, nach Nic. Poussin, nebst einer Vignette, Stiche in: Musée Napoléon, Ecole française.
23) Landschaft- und Thierstudien, architektonische Pläne und Ornamente. 15 Bll. 8.
24) Alphonsine. Stich für einen Roman der M[me]. de Genlis. 8.
25) 2 Vignetten in: Découverte et inoculation de la vaccine, par Chaussier.
26) 2 Vignetten in: Notice sur la rage des chiens.
27) Prospekte und Subskriptionsquittungen für Paris et ses monuments; jedes Stück mit einer Vignette.

b) Nach ihm gestochen:

2 Bll. Les Cascatelles de Tivoli. Gest. von Franç. Godefroy.

c) Kleine Schriften:

1) Prison et remplacement de celle de St. Joseph et lettres à ce sujet. Lyon. 1829. 8.
2) Mémoire sur l'enseignement de l'Architecture, im Journal de l'Ecole polytechnique. T. I.
3) Discours nécrologique prononcé au nom de l'Ecole des Beaux Arts sur la tombe de J. Rondelet, architecte. Paris. 1829.

s. A. Lance, Dict. des architectes français. — Bellier, Dict. — Quérard, France Littéraire. — Brunet, Manuel du Libraire. — Livrets des Salons, 1791—1834. — Aug. Galimard, Notice biogr. lue à la Société libre des Beaux-Arts le 20. Oct. 1846 sur L. P. Baltard. — J. M. Dalgabis, Eloge historique de M. Baltard. Lyon 1846. — Funérailles de M. Baltard père. — Société centrale des architectes. Paris. 1846. — Guyot de Fère, Annuaire statistique des artistes français.

J. J. Guiffrey.

Victor Baltard, Sohn und Schüler des Vorigen, geb. 1805 zu Paris, † daselbst 13. Jan. 1874, einer der hervorragendsten französischen Architekten der neueren Zeit, Mitglied des Institut de France seit 1863. Als Direktor der baulichen Arbeiten der Stadt Paris hat er die Kirchen Saint Germain des Prés, Saint Eustache, Saint Séverin und Saint Etienne du Mont wiederhergestellt, die Seitengebäude des Hôtel de Ville und das neue Hôtel du Timbre aufgeführt und gemeinschaftlich mit Callet den großen Bau der Halles centrales geleitet. Sein Hauptwerk, die Kirche Saint Augustin in Paris, ist besonders interessant durch die mächtige Kuppel, deren Gewölbe von einer Eisenkonstruktion getragen wird, die zu den kühnsten und scharfsinnigsten Leistungen der modernen Architektur gehört. Baltard war nahe befreundet mit dem Maler Hippolyte Flandrin, für dessen Grabmal in der Kirche Saint Germain des Prés er die Zeichnung des architektonischen Theiles entwarf. Für die Festlichkeiten bei der

Vermälung Napoleon's III. und der Taufe des kaiserlichen Prinzen war ihm die Leitung der dekorativen Arbeiten übertragen; von ihm war auch die Zeichnung zu der von der Stadt Paris dargebrachten Wiege des kaiserlichen Kindes.

Die von seinem Vater begonnene Publikation der Grands prix d'architecture wurde von B. fortgesetzt. Von seinen literarischen Arbeiten sind zu nennen: die vortreffliche Monographie über die Villa Medicis (1847), die Monographie über die Halles Centrales und das Werk über die Malereien der alten Galerie de Diane im Palais von Fontainebleau. In dem Werke von Huillard-Bréholles: *Recherches sur les monuments de l'histoire des Normands et de la maison de Souabe dans l'Italie méridionale* (Paris, 1844) sind die Illustrationen nach Zeichnungen Baltard's ausgeführt. —

Von Ingres gibt es ein gezeichnetes Bildniss des Künstlers, von Gustave Crauk eine Porträtbüste desselben.

s Gazette des Beaux-Arts, XVI. 285. XVII. 86. XVIII. 188. XX. 94. XXIV. 128. — Didot, Biographie générale, IV. 314. — Bellier, Dict.

* * *

Balten. Peter und Dominicus Balten (oder Baltens), s. **Balthazar** und **Custos.**

Balteser. Floris Balteser (Baltesers oder Balthasar), holländischer Goldschmied, Kupferstecher, Geometer, Zeichner und Stecher von Landkarten, Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrh. Ob er zu dem Antwerpener Geschlecht des Pieter Balthazar gehörte, ist unbekannt; auch ist nicht sicher, dass er in Delft geboren wurde; 1589 im Februar wird er hier als Bürger der Stadt gelegentlich seiner Trauung genannt. (In den Trauregistern finden wir eingetragen: Floris Balthazar, Goldschmied, Junggeselle, wohnhaft auf dem alten Langendyck, und Dircktgen Zymons van Overvest, Jungfrau, wohnhaft in Bruynvisch [Brauthaus] an der Voldersgraft.)

B. ist vornehmlich als Landkartenstecher bekannt. Von seinen Goldschmiedearbeiten hat sich, wie es scheint, keine erhalten; wir kennen von ihm nur die schönen Entwürfe zu solchen Arbeiten, die im Verz. seiner Stiche unter No. 4 und 5 aufgeführt sind. Vermutlich hat er neben dem Kupferstechen die Goldschmiedekunst fortwährend geübt; in der Inschrift einer von ihm angefertigten Karte von Delfland bezeichnet er sich ausdrücklich als Goldschmied. Die erste datirte Karte Balthasar's ist vom J. 1599: Die Belagerung der Stadt Bommel durch Mendoza. Die gelungensten und bedeutendsten Karten sind folgende: 1. Karte von Rynland in 22 Bll. Fol. 2. Karte von Delfland in 10 Bll. Fol. 3. Karte von Schieland in 15 Bll. Fol. Die beiden letzteren sind unter Beihilfe seines Sohnes Balthasar gearbeitet.

Floris Balthasar hatte drei Söhne, die sich als Zeichner und Stecher von Karten, Einer auch als Kupferstecher bekannt gemacht haben, nämlich: a. Frans oder François Florisz, b. Balthasar Florisz. oder Florissen, c. Cornelis Florisz. Die ersteren Beiden nahmen später den Beinamen van Berckenrode an und werden unter diesem Namen besprochen werden, während der Dritte unter Florisz. zu suchen ist.

Obgleich B. eine sehr große Anzahl von Karten fertigte (s. Bodel Nyenhuis »Landmeters«) und mehrfach für die Herausgabe seiner Werke von der Regierung mit Geld unterstützt wurde, scheint er doch arm gestorben zu sein, da seine Wittwe schon 4 Monate nach seinem Tode die Kupferplatten der Karten von Delfland, Schieland und Rynland an die Deichhauptmannschaften dieser Bezirke verkaufen musste. — B. wurde am 10. Dez. 1616 in der Nieuwe Kerk zu Delft begraben.

Von ihm gestochen:

1) Bildniss von Thomas Franzius. 1610. Oval mit der Umschrift: vera effigies v. cl. thomae Franzy ilmi Frisiae orientalis comites cancellary. aetatis suae XLV. Nebst 6 lateinischen Versen von Dom. Baudius. F. Balthasar fe. H. 0,139. Br. 0,109. Cat. de Ridder No. 27. Dieses kleine Bildniss ist sehr ausführlich in Wierx's Manier gestochen.
2) Bauern werden im Dorfe von Soldaten überfallen. Rechts unten: F. Baltesers fecit: W. A. Sluis excudebat . de Zaen inventor. Nebst 4 Reihen Verse: Hey by gans etc. H. 0,224. B. 0,310. Cat. de Ridder. No. 28.
3) Apollo mit den 7 Musen und der Zeit; auf einem Buche im Vordergrunde die Buchstaben F. B. Titelbl. zu: *Den Bloemhof van de Nederlantsche Jeught beplant met uytgelesen Liederkens* — — t'Amstelredam Bij Dirck Pieterss — 1610 in qu. 4.
4) Ornamente: Randverzierung, Laubwerk und Arabesken. Bez. Floris Baltesers Inventor 1596. qu. 8.
5) Schale mit ornamentirtem Rand; in der Mitte Bacchus- und Faunskopf. Rechts und links von der Schale die Hälfte eines Pokales und eines Gefässfusses. Bez. F. B. jnv. anno 1596. qu. 8.

Brulliot zitirt einen Ornamentstich, bezeichn. *B IN 1600,* von dem Nagler einen frühen Druck mit der Jahreszahl 1587 anführt. Nagler spricht ferner von einer »seltenen Folge von Mustern zu Degen- und Schwertgriffen, gewöhnlich mit Grotesken und Figuren«, sowie von einer »Folge von Zierfeldern für Goldschmiede« und von einem Stiche, einen Hellebardier darstellend; alle diese Stiche seien bez. F. B. und trügen die Jahreszahlen 1596 und 1597. Nagler nimmt an, dass sie von derselben Hand und zwar von einem deutschen Goldschmied herrühren. Für den erstgenannten auch von Brulliot beschriebenen Stich gibt jedoch Schestag in seinem unten zitirten Werk den Floris Balthasar als Stecher an.

— Sollte diese Angabe begründet sein, so ist nicht unwahrscheinlich, dass auch jene anderen Stiche von B. herrühren, da Nagler glaubt, dass sie sämmtlich (auch der von Brulliot beschriebene eingerechnet) von der Hand desselben Künstlers gefertigt seien. Da ich jedoch keinen dieser Stiche gesehen habe, so darf ich sie nicht als sicher unter die Werke von F. B. aufnehmen.

In dem Cabinet de Ridder kam unter den Stichen von F. B. noch eine Ansicht vom »hof van Zeeland« vor; dieses Bl. ist jedoch von einem der Söhne Balthasar's, wahrscheinlich von Balthasar Florisz van Berkenrode, wie ich in meinem Peintre-Graveur Holl. et Flam. p. 123 angegeben habe.

Bei Heineken (Dict. II. p. 77) wird ein F. Baltesir angeführt, der das Porträt von Sir William Brog, Offizier eines schottischen Regimentes, (1600. aet. 37), gestochen habe. Sehr wahrscheinlich ist mit diesem B. Floris Balthasar gemeint.

s. Bodel Nyenhuis, Over de Ned. Landmeters en Kaart-graveurs Floris Balthasar en zyne drie zonen; Artikel in den Verhandelingen van het Kon. Ned. Instituut. 1845. — Kramm, De Levens en Werken. — Schestag, Illustr. Katalog der Ornamentstichsammlung des k. k. Museums für Kunst und Industrie. Wien 1871, p. 40. — Brulliot, Dict. des Monogr. I. No. 889. — Nagler, Die Monogrammisten. II. No. 1913. 1928. — Phil. van der Kellen, Cat. Raisonné des Estampes formant la Collection de feu M. de Ridder. Utrecht 1874. p. 8.

Phil. van der Kellen.

Balthasar. Floris Balthasar, s. **Balteser.**

Balthazar, Balten oder **Baltens.** Pieter Balthazar, Balten oder Baltens (Baltenius, Balthazarus), Maler, Kupferstecher und Radirer in Antwerpen, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. Der Landschaftsmaler Peter Balten, über den die Angaben Van Mander's bei Descamps, Fiorillo und Immerzeel wiederholt sind, und der von diesen nicht genannte Stecher Peter Balthazar sind dieselbe Person. Bei Heineken, Nagler (Künstlerlex.), Kramm und Siret finden sich über den Letztern einige unvollständige Notizen; die Identität desselben mit dem Landschaftsmaler, die von Heineken und Nagler als unbezweifelt vorausgesetzt, von Siret nur vermutet wird, ist von De Busscher in der Biogr. nationale de Belgique nachgewiesen worden. In den Listen (liggeren) der St. Lukasgilde in Antwerpen ist im J. 1524 ein BALTEN JANSSONE COSTERE, beeldesnydere — Balten (= Balthazar), Sohn des Jan de Costere, Bildhauer — aufgeführt; dann 1540: PIERKEN (Balten) CUSTODIS (de Costere, latinisirt), scildere — Peter, Sohn des Balthazar de Costere, Maler; derselbe 1569: PEETER BALTENS, alias CUSTODIS, deken — Peter, Sohn des Balthazar, alias de Costere, Dekan. Ein anderer Künstler des Namens Balten wird in den Listen nicht erwähnt. Zur Bestätigung der Identität jener Beiden dienen ferner die Titel der ersten Ausgaben der Porträts der Grafen von Flandern (s. u. No. 3): auf dem Titel der lateinischen ist der Urheber der Porträts Peter Baltenius, auf dem der französischen Pierre Balthazar genannt.

B. war sonach der Sohn des Bildhauers Balten de Costere, sein eigentlicher Name Pieter de Costere Baltenssone (Peter de Costere, Sohn des Balten); Balten oder die Abkürzung Baltens für Baltenssone wurde zum Familiennamen, und Van Mander veranlasste dadurch, dass er Balten's Aufnahme in die St. Lukasgilde irrtümlich in das J. 1579 setzte, die Ungewissheit über die Identität desselben mit dem Künstler, der in die Lukasgilde 1540 aufgenommen wurde und 1569 Dekan derselben war. Immerzeel fügte dann einen neuen Irrtum hinzu, indem er 1540 als das Geburtsjahr Balten's bezeichnete; in diesem Zeitpunkt mochte er 20 bis 25 Jahre alt sein. — Bei J. van der Straelen (*Jaerboek der vermaerde en kunstryke Sint-Lucas Gilde van Antwerpen*) ist Peter Balten im J. 1569 als Dekan erwähnt; in einer Anmerkung wird er als Maler und Kupferstichhändler bezeichnet. In den Rechnungen der Kirche Notre Dame von Antwerpen findet sich unter dem 4. Juni 1558 die Bezahlung eines Gemäldes notirt, welches »Peter Custodis« an den Thüren der großen Orgel ausführte. — Gestorben ist er vermutlich um 1598 (nicht 1611, wie Immerzeel angibt).

B. war namentlich als Zeichner sehr geschätzt, seine Stiche und Radirungen zeigen eine große Leichtigkeit und Sicherheit der Behandlung, seine Gemälde, meist Landschaften und ländliche Genreszenen, erinnern an die Manier Peter Brueghel's des Aelteren. [Ein großes figurenreiches Gemälde desselben, das 1874 von der niederländischen Regierung angekauft wurde, stellt das Martinsfest dar: in der Mitte ein umfängliches, weinspendendes Fass, zu dem sich die Menge herandrängt, zur Rechten der hl. Martin, links mehrere Personen in reichem Zeitkostüm, vermutlich Porträts; im Hintergrund eine Stadt. Das Bild hat die Inschrift: PEETER BALTEN; es ist ganz in der Art des älteren P. Brueghel, die Figuren sind sehr gut gezeichnet. — *Ph. van der Kellen.*] Für den Kaiser Rudolf II. soll er, wie Van Mander erzählt, eine Landschaft mit der Predigt Johannes des Täufers gemalt haben, in welcher der Kaiser späterhin — es wird nicht gesagt, aus welchem Motiv — an die Stelle des Predigers einen Elephanten setzen liess. — Auch als Dichter und Chansonnier machte sich B. bekannt und gehörte als solcher der literarischen und dramatischen Sektion der St. Lukasgilde an. Der Sohn Peter Balten's: Dominikus war Kupferstecher und ist bekannt unter dem Namen Dominicus Custos. S. diesen.

Sein Bildniss, gest. von L. Kilian. 1609.

Von ihm gestochen und radirt:

1) Die Bildnisse der Herzöge von Brabant, in der Tracht des Ordens vom goldnen Vliess (ganze

Figuren). 11 Bll. Nach eigenen Zeichnungen des Künstlers. Grabstichelarbeit und geätzt. Das Titelbl. hat inmitten eines Schildes mit den Wappen von Brabant und Flandern die Widmung: Clariss. et ampliss. Dom. Johanni Scheyfve LL. doctori eq. aur. Brabantiae, etc. has ad vivum expressas illust. Brabantiae Ducum imagines Petrus Balthazarus gratitudine ergo dedicabat. 1575. Cum privilegio. Fol.

2) Die Bildnisse der holländischen Fürsten. 36 Bll. Die erste Ausgabe mit lateinischem Text erschien 1578 zu Antwerpen bei Plantin: Principis Hollandiae et Zelandiae, Domini Frisiae etc. Das Titelbl. zeigt die Personification der Niederlande in Gestalt einer jungen Frau in der Tracht des 16. Jahrh., darunter: Ph. Galle excudit cum privilegio regis, 1578. — Die zweite französische Ausgabe hat den Titel: Les Vies et Alliances des comtes de Hollande et Zélande, seigneurs de Frise. A Anvers, de l'imprimerie de Christ. Plantin, pour Ph. Galle, 1586.

3) Die Bildnisse der Grafen und Gräfinnen von Flandern. Nach einem in den Gemeindearchiven von Gent aufbewahrten Manuscript des 16. Jahrh. hatte die Editio princeps vom J. 1584 folgenden Titel: Genealogiae et origines Saltuariorum et Comitum Flandriae, addita brevi vitae cujusque enarratione Cornelius Martinus, Zelandus, ex verissimis chronographis et annalium scriptoribus collegit, Petrus Balteniue ex antiquissimis tabulis imagines ad vivum expressit. Idem edidit Antverpiae MDXXCIIII. — Die gleichzeitige französische Ausgabe ist betitelt: Les Genealogies et anciennes descentes des Forestiers et Comtes de Flandre, avec brieves descriptions de leurs vies et gestes, le tout recueilly des plus veritables, approvees et anciennes croniques et annales qui se trouvent, par Corneille Martin, Zelandoys, et ornees de portraicts, figures et guises de leurs temps, ainsi qu'elles ont este trouvees es plus anciens tableaux, par Pierre Balthazar, et par lui-même mises en lumière. En Avers, chez Pierre Balthazar. Am Ende des Textes: En Anvers, imprimé par André Bax, et exposé en vente par Pierre Balthazar, peintre. Das Werk hat zwei Titelbll., das Wappen des Erzherzogs Mathias, als Verzierung der Dedikation, und das Wappen und die Karte von Flandern; dann folgen in 40 Platten 52 Bildnisse der Grafen und Gräfinnen von Flandern (in ganzer Figur). Fol. Die lateinische Widmung an den Erzherzog von Oesterreich ist von den Kalenden des Februar 1580 datirt und unterzeichnet: T. C. devotissimus Petrus Balthazar. Jan van der Noot, Patrizier von Antwerpen, verfasste das Lobgedicht auf den Künstler, das der Widmung folgt:

Comme a faict cest autheur (Pierre Baltens scavant,
Un des meilleurs esprits de nostre heureux Brabant)
Non seulement gentil en l'art de la peinture,
Mais bon rhétoricien et prompt en l'escriture:
Comme il demonstre a nous et a tous estrangers
Par cest oeuvre, en parlant des premiers Forestiers
Et des Comtes après de Flandres la fertile:
Oeuvre vraiment gentil, très propice et utile etc.

Auch bei dieser Blätterfolge ist die Ausführung zum Theil Grabstichelarbeit, zum Theil Radirung. Am besten gelungen sind die Bildnisse Karl's des Guten, Philipp's des Kühnen, Karl's V. und Philipp's II.

Eine neue französische Ausgabe erschien im J. 1598 bei J. B. Vrients in Antwerpen, gedruckt ebenda von Jacques Mesens; in dieser Ausgabe ist die Reihe der Porträts durch die von J. Collaert nach Otto Venius gestochenen Bildnisse Albert's und der Isabella vermehrt; am Fusse des Titelbl. ist die Adresse des Stechers P. Balthazar, der damals wahrscheinlich schon gestorben war, durch die des Herausgebers J. B. Vrients ersetzt.

1608 und 1612 erschienen noch zwei französische Ausgaben, gedruckt zu Antwerpen von Robert Bruneau. Bei der von 1608 bezeichnet sich der Herausgeber J. B. Vrients in der Widmung an die Erzherzöge fälschlich als den Veranlasser des Werkes: ». . Comme j'avay par assistence de M. Pierre Baltens, faict recueillir les images tirées au vif, ornées de leurs habitz de ces temps, les ay faict tailler en rame, accompagnées d'une briefve genealogie, et j'ay prins lhardiesse de les offrir tres humblement a voz Altesses. D'Anvers, le 12 d'aoust 1608. — Joan. Bapt. Vrients«. Bei der ersten Ausgabe der »Grafen von Flandern« vom J. 1580 ist Vrients' Name noch gar nicht erwähnt. Das Gedicht Van der Noot's, das Balten als den »autheur scavant« rühmt, wurde offenbar mit Absicht unterdrückt. — Die Ausgabe von 1612 ist der Rest der Auflage von 1608, der von den Nachfolgern von Christophe Plantin erworben wurde; nur der Titel der Stiche mit der Adresse ist neu: »A Anvers, se vendent en la boutique Plantinienne, MDCXII«; hinzugefügt sind die Wappen Albert's und der Isabella. — Bei der Ausgabe von 1608 bezeichnet Kramm den Schriftsteller Corneille Martin, der den Text zu den Bildnissen geschrieben, irrtümlich als Zeichner und Herausgeber. Für sämmtliche Ausgaben sind dieselben Platten benutzt.

4) »Lasset die Kindlein zu mir kommen«. Große Komposition von 23 Figuren, Nach Ambroise Franck. Unten die Namen des Malers und Stechers. Br. 440 Millim. H. 350 millim. (Cat. Delbecq.)

s. Van Mander, Het Schilder Boeck. — Descamps, La Vie des peintres flam. etc. I. 168. — Fiorillo, Gesch. d. zeichn. K. in Deutschl. u. den Niederl. II. 494. — Immerzeel, De Levens en Werken etc. — Nagler, Künstlerlex. — Kramm, Levens en werken etc. — Siret, Dict. 2. Ed. — Paquot, Mémoires littéraires (Art. Corneille Martin). — Biographie nationale de Belgique. 1866.

* * *

Balthazar. François Balthazar oder Balthasar, französischer Maler, Ende des 18. Jahrh. Er war ein Schüler Restout's und malte hauptsächlich Kirchenbilder, unter anderen eine Auferstehung für den Hauptaltar der Petites-Maisons in Paris. In den Pariser Salons von 1791 und 1793 waren Gemälde, Zeichnungen und Skizzen von ihm ausgestellt. In den Archives nationales zu Paris findet sich die Beschreibung eines allegorischen, auf die Entbindung der Königin Marie Antoinette bezüglichen Bildes, welches die Bezeichnung trägt: Baltazard de Nancy. Vermutlich ist François B. mit dem Maler dieses Bildes, trotz der abweichenden Schreibart

des Namens, dieselbe Person und sonach aus Nancy gebürtig. Ein Maler Allin, der um 1800 Porträts malte, nennt sich einen Schüler Balthasar's.

s. Livrets des Salons de 1791, 1793 u. 1800. — Documents inédits des Archives de Paris.

J. J. Guiffrey.

Balthasar. Casimir Victor Alexandre de Balthasar, Maler, geb. 1811 zu Hayange, Schüler von Paul Delaroche. Die Mehrzahl seiner Gemälde, Historienbilder und Porträts, waren in den Pariser Salons von 1833 bis 1868 ausgestellt. Von ihm sind in der Galerie zu Versailles das Porträt der Marie Louise Gabrielle von Savoyen, Königin von Spanien (Kopie nach dem Gemälde von Menendez) und das Porträt des General Law.

s. Bellier, Dict.

* * *

Baltz. J. Georges Baltz, französischer Maler, geb. 1760 zu Strassburg. Er malte in Miniatur und auf Porzellan Porträts und Landschaften, die in französischen, russischen und deutschen Kunstsammlungen zerstreut sind und sehr geschätzt waren. Er hatte sich frühzeitig in Paris niedergelassen und starb daselbst um 1831.

s. Gabet, Dict.

J. J. Guiffrey.

Baluganl. Filippo Balugani, Bildhauer, Stempelschneider und Stukkateur in Bologna, geb. 1734, † 1780, Schüler des Vittorio Bigari. Plastische Arbeiten seiner Hand finden sich in verschiedenen Kirchen Bologna's, mehrere Statuen im Hof des dortigen Palastes Baciocchi (früher Ranuzzi). Er hatte das städtische Amt eines Münzgraveurs und war Mitglied der Clementinischen Akademie in Bologna. Seine Medaillen pflegte er *F. B.*, *F. BAL.* oder *F. B. F.* zu bezeichnen. Die letzteren Buchstaben finden sich auf einem Medaillon mit dem Bildniss des Mathematikers Francesco Zanotti aus Bologna. — Zani erwähnt einen Bruder desselben: Luigi Balugani, Architekturzeichner, geb. 1737, † zwischen 1770 und 1780.

s. Zani, Encicl. — Bianconi, Guida di Bologna. 1826. p. 203. — Nagler, Monogr. II. 1960.

* * *

Balvay, s. **Bervic.**

Balzac. Charles Louis Balzac, Architekt, geb. 1752 zu Paris, † daselbst 1820. In den Pariser Salons von 1793 bis 1814 waren architektonische Pläne von ihm ausgestellt, unter anderen der Entwurf zu einem Monument für den Platz der Bastille, Aquarelle und Zeichnungen, zum Theil Ansichten ägyptischer Gegenden und Denkmäler (das Innere der großen Hassan-Moschee, der Palast Karnac zu Theben, die große Sphinx und die drei Pyramiden von Giza). Bei dem Zug Bonaparte's nach Aegypten (1798) war er als Zeichner Mitglied der wissenschaftlichen Kommission und lieferte für das große Werk über die ägyptische Expedition eine bedeutende Anzahl architektonischer Aufnahmen. Nach seiner Rückkehr von Aegypten wurde er Generalinspektor der Bauten von Paris. Er beschäftigte sich mehrfach mit dichterischen Arbeiten, schrieb den Text zu der Oper von Rigal: Les Deux Meuniers, die 1798 in Kairo aufgeführt wurde und gab seine poetischen Werke 1817 unter dem Titel: *Poésies ad libitum* heraus. Seine Sammlungen und sein künstlerischer Nachlass wurden 1820 in Paris versteigert. Den Katalog verfasste Regnault Delalande.

s. Bellier, Dict. — Lance, Dict. des Architectes français.

J. J. Guiffrey.

Balzac. Therese und Caroline Balzac, s. **Baudry** de Balzac.

Balzan. Peter (Pierre) Balzan, Ciseleur aus Lüttich, 17. Jahrh. Er wurde nach Paris berufen, wo Ludwig XIV. ihm verschiedene Arbeiten auftrug. Im J. 1784 befanden sich in der Mobilienkammer des Königs noch mehrere von ihm ausgeführte silberne Tische und Toilettenkästen, in der Kathedrale von Lüttich bis zur französischen Revolution ein besonders fein gearbeiteter Reliquienschrein.

s. Van den Steen, Histoire de la cathédrale de Saint-Lambert, p. 207. — Biogr. nat. de Belgique. 1866.

* * *

Balzani. Giov. Girolamo Balzani, Maler und Bildhauer in Bologna, geb. 1657, † 1734, Schüler Pasinelli's. Er malte Altarbilder für verschiedene Kirchen Bologna's und Porträts, die mit Lob erwähnt werden.

s. Crespi, Vite de' pitt. Bol. non descr. nella Felsina Pittrice. p. 136. — Guida di Bologna. 1782 u. 1826. — Zani, Encicl.

* * *

Balzani. Giuseppe Balzani, Maler aus Bologna, Ende des 18. Jahrh. Er lernte bei Antonio Gionima und Giov. Battista Grati und hielt sich lange Zeit ausserhalb Italiens, namentlich in Polen, auf. Später lebte er vielbeschäftigt wieder in seiner Vaterstadt.

s. Zani, Encicl. — Guida di Bologna, 1782.

* * *

Balze. Paul Balze, Maler, geb. 1815 zu Rom von französischen Eltern. Er gehört zu den strengsten Anhängern der Schule Ingres' und war bei einer großen Zahl von Werken des Meisters an der Ausführung betheiligt; mehrere Gemälde desselben hat er kopirt (die Apotheose Homer's für den Louvre). Seine eigenen Werke, die Malereien in den Kirchen Saint Roch und De la Trinité zu Paris, Saint Symphorien zu Versailles, sind ohne selbständige Eigentümlichkeit und haben in der Formgebung meist etwas von akademischer Härte. B. war ein Talent von

nicht geringem ausübendem Geschick, dem aber die eigentlich produktive Fähigkeit fehlte. Seine Kopien nach Werken Rafael's, besonders die Kopien nach den Gemälden der Stanzen und der Loggien des Vatikan, die er gemeinschaftlich mit seinem Bruder Raymond unter Ingres' Leitung ausführte, sind tüchtige Leistungen; die Nachbildungen der ersteren befinden sich in der Ecole des Beaux-Arts, die der letzteren in der Bibliothek der Kirche Ste. Geneviève (des Pantheon) zu Paris. Einige seiner Bilder und Kopien führte er in einer Art Emailmalerei aus, auf glasirten Fliesen, die er mehrmals aus Lava herstellen liess. Wegen der schwer erreichbaren Gleichmässigkeit im Farbenton der einzelnen Fliese und der störenden Fugen zwischen denselben erscheint diese neue Faiencemalerei, die im Farbenglanz und in der Dauerhaftigkeit die Vorzüge der Mosaiktechnik erreichen sollte, noch immer problematisch und ist jedenfalls nur für vorwiegend dekorative Zwecke geeignet. B. hat in dieser Manier seine Madonna in der Kirche von Puiseaux (Loiret) und die drei theol. Tugenden in der Kirche St. Augustin zu Paris ausgeführt, in derselben Art die Kopien nach der Madonna Conestabile, der Vision Ezechiel's (in stark vergrößerten Dimensionen) und der Galatea von Rafael; die letztere Kopie ist gegenwärtig an einer Aussenwand der Ecole des Beaux-Arts zu Paris angebracht.

s. Gazette des Beaux-Arts, XVIII. 81. 82. XX. 94. 495. XXIV. 9. 342. — Bellier, Dict. — Julius Meyer, Gesch. der franz. Malerei, pp. 340. 360. 376. — Amedée Pichot, Paul Balze et la peinture d'émail. Paris 1863 (Auszug aus der Revue Britannique. Mai 1863).

Raymond Balze, Maler, Bruder des Vorigen und gleichfalls ein Schüler Ingres', geb. 1818 zu Rom. Mit seinem Bruder gemeinschaftlich arbeitete er an den Kopien nach den Gemälden der vatikanischen Stanzen für die Kirche Sainte Geneviève in Paris (s. den vor. Art.). Für die Glasmalereien von Saint-Galmier entwarf er mehrere Kartons. Im Salon von 1869 war von ihm eine Kopie nach Rafael's in der National-Galerie in London befindlichem Gemälde: Der Traum des Ritters ausgetellt.

s. Bellier, Dict. — Gazette des Beaux-Arts, XXII. 579. — J. Meyer, Geschichte der franz. Malerei, p. 376.

* * *

Balzer. Johann Balzer, Zeichner und Kupferstecher, geb. 1738 zu Kukus in Böhmen, † 14. Dezbr. 1799 in Prag. Sein erster Lehrer war der Maler Mich. H. Rentz, den der Graf Sporck auf seiner Herrschaft Kukus viel beschäftigte. (Das Bildniss des Lehrers — No. 66 des Verz. — bezeichnete er: gegraben von seinem Schüller J. Balzer.) Von einer Studienreise nach Deutschland, wo er verschiedene Akademien besuchte, zurückgekehrt, liess er sich in Lissau, einem anderen Herrensitz des Grafen Sporck, nieder und zog später mit seiner Familie nach Prag. Man hat von ihm über 1000 Bll., welche größtentheils über das Handwerksmässige nicht weit hinausreichen, zumal die Andachtsbildchen, bei welchen seine Brüder Gregor, Mathias und sein Sohn Johann Karl häufig mitarbeiteten, so dass die Stiche derselben nicht streng zu scheiden sind. Den meisten Ruf erwarb er sich durch die Bildnisse böhmischer Gelehrten und Künstler und die leicht radirten Bll. nach den Bildern von Norb. Grund, welche letztere jetzt zum größten Theile in der Hofer'schen Sammlung (einer Abtheilung der Prager Galerie) vereinigt sind. Auch die Folge der eroberten Festungen (No. 210 des Verz.), die jetzt sehr selten geworden, ist hier hervorzuheben.

a) Von ihm gestochen:

a) Bildnisse.

1—90) 58 der nachstehenden Bildnisse in: Effigies Virorum eruditorum atque Artificum Bohemiae et Moraviae, una cum brevi vitae operumque ipsorum ennaratione (C. Praef. Ad. Voigt). 2 Theile, Pragae 1773. 1775. 8. — Eine zweite Ausgabe mit deutschem Text, in 4 Bänden (Abbildungen Böhmischer und Mährischer Gelehrten und Künstler. 1773. 1775. 1777. 1782. 8.) enthält ausser den 58 Bildnissen der 1. Ausg. noch 32 von B. gestochene Porträts: der 1. Band 32, der 2. Band 26, wie in der lat. Ausg.; unter den 27 Porträts des 3. Bandes ist eines von Khol, unter den 31 Porträts des 4. Bandes sind nur 6 von J. Balzer, die übrigen von Niederhofer und J. Ott gestochen. — Die Titelvignette des 1. Bds. stellt die »Zeit« dar, die des 2. Bds. zeigt eine Minervastatue, die des 3. Bds. die Wappen von Böhmen und Mähren. Alle drei sind von J. Balzer gestochen, die erste nach Kleinhardt, die zweite nach A. Jahn. —

1) Carl IV., Gründer der Prager Universität. J. Kleinhardt del.
2) S. Albik, Prager Erzbischof. Nach J. Kleinhardt.
3) Joh. Augusta, Bischof der böhm. Brüder. Nach Dems.
4) Bohuslaus Balbinus, Jesuit. Nach Dems.
5) Joh. Franz Beckowsky, Kreuzherr und Historiker.
6) Joh. Bohaç, Mediciner.
7) Peter Brandel, Maler. Nach J. Kleinhardt.
8) Mathias Braun von Braun, Bildhauer. Angers px.
9) Andreas de Broda, Theolog.
10) Wenzel Budowec von Budowa, Gelehrter.
11) Marcus Bydzovinus von Florentino, Mathematiker.
12) Georg Carolides von Carlsberg, Dichter.
13) Joh. Cernovicius von Libeo monte.
14) Math. Collinus von Chotierina, Dichter.
15) Joh. Amos Comenius, Grammatiker. Nach J. Kleinhardt.
16) Christoph Crinesius, Philolog. Nach Dems.

17) David Crinit von Hlawacowa, Poet. Nach Dems.
18) Joh. Czernowitz von Liebenstein, Theilnehmer des böhmischen Aufstandes von 1569.
19) Cosmas Decnaus Sanctae Pragensis Ecclesiae. 1045—1126. Nach J. Kleinhardt. 1772.
20) Ignaz Dienzenhofer, Architekt.
21) Prok. Divis, Prämonstratenser.
22) Jacob Dobrensky de Nigroponte, Mediziner. Nach J. Kleinhardt.
23) Joh. Dubravius, Bischof von Olmütz. Maximil. Kalaus del.
24) Jonathan Eybenschütz, gelehrter Israelit. Nach J. Kleinhardt.
25) Georg Ferus (Plachy), Jesuit.
26) Florian Leopold Gassmann, Harfenvirtuos. Nach Ant. Hickel.
27) Sigism. Gelenius, Schriftsteller.
28) Adolf St. Georgio, Bischof von Raab. Ant. Hickel del.
29) Joh. Grillus von Grillowa. Theolog.
30) Thod. Hajecius von Hajek, Mathemat. und Arzt. Nach J. Quir. Jahn.
31) Wenceslaus Hajek a Libocan Canonicus Eccl. Boleslav. Nach J. Kleinhardt. 1772.
32) Joh. Florian Hammerschmied. Nach Renz.
33) Chr. Harant v. Polschitz, Reisender in Palästina.
34) Bohuslaus Hassenstein a Lobkowic, Dichter. Nach J. Kleinhardt. 1772.
35) Hieronymus v. Prag, Reformator. 1416. Nach Dems.
36) Hieron. von Hirnheim, Abt von Strahow. Nach Dems.
37) Wenzel Hollar, Kupferstecher. 1607—77. Brustb. in Medaillon.
38) Johann Hus. Nach J. Kleinhardt.
39) Joh. Jessenius von Jessen, Mediziner. Nach Dems.
40) Thomas Jordans von Klausenburg, Kaiserlicher Leibarzt.
41) Anton Kern, Maler. Jacob Ceruti pinx.
42) Beneš Krabicze von Weitmile, Historiker.
43) Joh. Kupecky, Maler mit dessem Sohne. Kopie nach dem Stiche von B. Vogel.
44) Chr. Kyblin von Waffenburg, Jurist. Nach J. Kleinhardt.
45) Jos. Fr. Mor. Graf v. Lacy, österr. General.
46) Simon Lomnicky von Budeč. Nach J. Kleinhardt.
47) Joh. Franz Löw von Erlsfeld, Mediziner.
48) Joh. Marcus Marci von Kronland, Mediziner. Nach J. Kleinhardt.
49) Samuel Martinius von Dražowa, nach J. Quirin Jahn.
50) Joh. Mathesius, Theolog. Nach J. Kleinhardt.
51) Ant. Raph. Mengs, Maler. Büste. Ipse pinx.
52) Wenz. Xaver Neumann von Puchholtz, Jurist. Nach J. Kleinhardt. 1772.
53) David Ben Abraham Oppenheimer. Bibliophil. Nach Dems.
54) Arnestus a Pardubic, I. Archiep. Prag. Nach Dems. 1772.
55) Simon Particilius von Spitzberg, Mediziner.
56) Thom. Joan. Pessina a Czehorod, Decanus. Nach J. Kleinhardt.
57) Bonav. Pitter, Prälat in Reygern, Sänger. Sichrowsky del. 8.
58) Georg Pontanus von Breitenberg, Probst zu Prag.
59) Jacob Pontanus, Jesuit. Nach J. Kleinhardt.
60) Franciscus, Praepositus Eccl. Pragensis. Nach Dems.
61) Joh. Ferd. Prokof, Bildhauer. Nach Dems.
62) Joh. Heinr. Prosskowsky von Krohenstein.
63) Jos. Ritter von Petrasch.
64) Caspar von Questenberg, Abt von Strahow. Nach J. Kleinhardt.
65) Wenzel Reiner, Maler. Ipse pinx.
66) Mich. Heinr. Renz, Maler und Kupferstecher.
67) Joh. Rockyczana, Erzbischof.
68) Bartolus a Sassoferrato. Nach J. Kleinhardt.
69) Joh. Christoph Schambogen, Jurist. Nach Dems.
70) Max Adolph von Schleinitz, erster Bischof von Leitmeritz. Nach C. S. Skreta.
71) J. Ferd. Schors. Nach J. Quir. Jahn.
72) Carl Skreta, Maler. Nach J. Kleinhardt.
73) Wilhelmus Comes de Slavata. Nach Dems.
74) Lorenz Span von Spanow, Arzt. Nach Dems.
75) Franz Anton Reichsgraf von Spork, Musiker.
76) Jos. Stepling, Jesuit.
77) Paul Stransky, Theolog in Thorn.
78) Joh. Georg Středowsky, Historiker.
79) Wenzel Sturems, Jesuit.
80) Benignus Sychrovsky, Augustinermönch.
81) Zachar. Theobaldus, Mathematiker. Nach J. Kleinhardt.
82) August. Thomas à S. Josepho, Pianist.
83) Joh. Tomasoni de Concordia. Nach J. Q. Jahn.
84) Franz Tuma, Komponist. Nach Ant. Hickel.
85) Joh. Jac. von Weingarten, Jurist.
86) Daniel Adam von Weleslavina, Gelehrter.
87) Elisabeth Johanna Westonia, gekrönte Dichterin.
88) Wenzel Graf Wratislaw von Mitrowitz.
89) Paul Zidek, Theolog.
90) Carl Freiherr von Zierotin, Feldmarsch. Nach Joh. Quir. Jahn.

---

91) Kaiser Joseph II. 8.
92) Kaiser Leopold II. 8.
93) Kaiserin Maria Ludovica. 8.
94) Erzherzog Maximilian von Oesterreich. 8.

59) Maria Theresia, Königin von Ungarn. Nach dem bekannten Bilde von Du Greux. 8.
96) Paul Petrowitsch (später Kaiser Paul I. von Russland) u. seine Gemalin Maria Federowna. Nach Du Greux. 8.
97) Friedrich II. von Preussen, Profil nach Rechts mit Hut. Nach Du Greux. 8.
98) Ders. zu Pferd, nach Chodowiecky. kl. Fol.
99) Friedrich Wilhelm, Prinz von Preussen, Profil. 8.
100) Elisabeth Wilhelmine Louise von Würtemberg. 8.
101) Friedrich Josias, Herzog zu Sachsen-Coburg. 8.
102) Friedrich August I. (der Gerechte), König von Sachsen. A. Pechwill del. 8.
103) Dan. Adam, Buchdrucker.
104) Graf Auersperg im Gefängniss. qu. 8.
105) Thad. Bayer, Mediziner. Nach G. Kneip. 1786. 8.
106) Joh. Jos. von Brunian, Schauspieler. Steinel p. 8.
107) Anna Maria Brunian, Schauspielerin. Steinel p. 8.
108) Gelasius Dobner, Historiker, nach J. Q. Jahn. 8.
109) Christ. Jos. Fleischer (Flechier), dramatischer Dichter. 1777. 4.
110) Joh. Jos. Gassner, Pfarrer. 8.
111) J. J. Norb. Grund mit Frau und Kind. Das Familienstück des Meisters, er selbst die Geige spielend. Ipse px. qu. Fol.
112) Andreas Graf von Haddik.
113) Anton Kopsch, Decanus. Fol.
114) Moritz Graf Lacy.
115) Catharina Luther (von Bora), Gattin des Reformators, 1499—1552. Nach Aug. Jos. Pechwell. 8.
116) Franz Anton von Meyer, Censurdirektor in Wien. J. Balzer jun. del. 1789. J. Balzer sen. sc. Oval. Punktirt. Fol.
117) —— Dass. sc. & del. 1788.
118) Franz Graf Nadasdi.
118a) J. G. Nestfell, Hofastronom. Hüftb.
119) Wilh. Lud. v. Otto, Obrist. 1779. Fol.
120) Franz Martin Pelzel. Nach J. Q. Jahn. 8.
121) Fürst Gregor Alex. Potemkin Tawritscheskoi, russ. Feldmarschall. 8.
122) Friedrich Ehrich von Ramin.
123) J. J. Rousseau. Im Profil, darunter sein Grab. 8.
124) Kaspar Royko, Theolog. J. Q. Jahn del. 1787. 8.
125) Joh. Ant. de Rubbio, Probst in Bergamo. 1773. 4.
126) Edm. Scholtz, geb. Tilly, Schauspielerin. Fahrenschön p. Fol.
127) Joh. Ant. Scopoli, Botaniker, Mineralog, Prof. in Pavio. J. Kleinhardt del. gr. 8.
128) Amandus Streer, Abt im Kloster Chiadrub. Aet. 76 ao. 1778. Fol.
129) Carl Ungar, Prof. der Theologie (hier Raphael genannt). G. Kneipp p. 8.
130) Fr. M. A. de Voltaire. Im Profil. 8.
131) Graf Wurmser.
132a) Joh. Joach. von Ziethen. Büste. 8.
133) Joh. Žižka von Tročnov. 8.

b) Heilige Darstellungen.

134) Adam. 8.
135) Die Arche des Noe. 12.
136) Job. 8.
137) Joseph in Egypten. 12.
138) Derselbe vor der Potiphar fliehend. 8.
139) König David. 8.
140) Jonas wird vom Wallfisch verfolgt. Nach Norb. Grund. qu. 8
141) Herodias mit dem Haupte des hl. Johannes. Kopie nach A. Dürer. Aquat. gr. 8.
142) Christus als Kind von zwei Engeln angebetet. Nach C. Maratti. 4.
143) Maria mit dem schlafenden Kinde an einem Felsen, von einer Wolke umgeben; fast ganze Figuren. Nach Quirinus Jahn. Rad. u. gest. u. mit Tuschton übergangen. gr. Fol.
144) Christus an der Säule angebunden. 8.
145) Christus als Gärtner und Magdalena. Nach H. Goltzius. Fol.
I. Vor aller Schrift.
146) Leben des hl. Joseph, 14 Bll. in Zeichnungsmanier, Agnat. Nach M. Willmann. 8.
I. Vor dem Stechernamen.
147, 148) 2 Bll. Christus und Maria mit dem Herzen. 8.
149) Christusbild bei S. Clara in Wien. 8.
150) Maria mit dem Kinde. Regina S. Scapularis. 8.
151) Christus mit der Hostie. 8.
152) Christus in der Salvatorkirche zu Prag. Nach Kleinhardt. 1776. 8.
153) Ecce homo. 4.
154—55) Madonnenbilder, 8 Bll. Meist Madonnen in böhmischen Wallfahrtsorten. 8.
156) Eine große Anzahl von Andachtsbildern, meist für Wallfahrtsörter bestimmt.
157) Hl. Paulus von Arezzo, Theatiner. Nach J. Kleinhardt. 4.
157a) S. Chrysostomus ex vetusta admodum icone Constantinopoli olim depicta. 8.
158) Hl. Karl Borrom. Maria erscheint auf dessen Fürbitte den Kranken. Nach Jos. Redelmeyer. 1773. Fol. Titelbl. zur Geschichte des ital. Spitals in Prag. kl. Fol.
159) Hl. Johannes Nepom. knieend. Nach Balko. 8.

c) Landschaftliche, mythologische, genrehafte Darstellungen u. s. w.

160) Eine Sammlung von 50 Bll. nach Norb. Grund. Landschaften und Architekturstücke mit biblischer, mythologischer und Genre-Staffage. qu. 12. 8. qu. 8. 4. kl. Fol.
161) Diana. Die nackte, in's Bad steigende Göttin wird von Aktäon belauscht. Peint par Francesco Barbieri. Gravé par Jean Balzer. Fol.
162) Die Entführung der Europa. A. Kern del. Fol.
163) Satyrn und Nymphen. C. W. E. Dietrich del. qu. Fol.
164—67) 4 Bll. Genreszenen: Die Blinden. — Bauernfamilie. — Kinder. — Esel. Nach Dems. 4. u. 8.
168, 169) 2 Bll. Bauernszenen: Der Bauer mit dem Kruge an einem Fass sitzend. — Eine Alte mit einem Kinde am Tische. Nach Fr. Sigrist. gr. 8.
170—181) 12 Bll. Die Monate. qu. 8. Bei Sternberg erwähnt.
182) Die Jahreszeiten und Apollo. Nach Berghem. Zeichnungsimitation. qu. Fol.
183) Der junge Flötenbläser unter dem Baume sitzend. Nach Norb. Grund. 4.

184) Ein Mädchen, einen Vogel auf dem Finger der rechten Hand haltend. Nach Dems. 4.
185) Ein Genius im Gebete. 8.
186) Der Exjesnit im Weltpriesterkleide. Das Jesuitenkleid hängt auf einer Säule und das Monogramm des Ordens ist mit Wolken bedeckt. 8.
187) Ein nachdenkender Mann auf einen Stock gelehnt. 8.
188) Ein Herr im Pelzrock. 8.
189) Ein Holzhacker. 8.
190) Ein junger Mann am Ufer des Flusses die Harfe spielend. Nach J. Kleinhardt. 1777. 12.
191) Ein flamändischer Bauer. Halbfig. Nach Ch. Pauditz. 1785. 4.
192) Der lachende Bauer mit Glas und Krug in der Hand. Nach G. v. Honthorst. Zeichnungsmanier. gr. 8.
193) Bärtiger Kopf eines flämischen Edelmanns mit Barett. Nach Rembrandt's Gemälde in Dresden. fec. 1784. 4.
194) Ein sitzender Bauer mit der Pfeife. Nach Rembrandt. (oder Teniers?) kl. Fol.
195) Eine unflätige Bauernszene, nach Ant. Kern. Zeichnungsimitation. qu. 4.
196—208) 13 Bll. Theaterdekorationen. Nach Leop. Peucker. qu. Fol. u. 4.
209) Abbildung der Domkirche in Meissen. 1782. 4. Titelbl. zu: Ursinus' Geschichte dieser Kirche.
210) 30 Bll. Folge von Städten und Festungen, welche 1788—1790 von den Oesterreichern und Russen den Türken abgenommen wurden. Prag bei C. Widtmann. 1790. kl. qu. Fol.
211) 2 Bll. Landschaften. Kopien nach A. Waterloo. B. 16. 18. kl. qu. Fol.
212) Eine Waldpartie auf der Höhe. Nach Roeland Savery. 1785. 4.
213) 4 Bll. Hirsche, nach Jos. Geo. Winter. qu. 8.
214) Inneres eines Stalles. Nach Joh. Christ. Klengel. qu. Fol.
215) Ein Bl. mit kleinen runden Landschaften, nach Dems. 4.
Die Blättchen wurden später kolorirt, unter Glas gefasst, u. dienten damals als Rockknöpfe.
216) Titelbl. zu den Predigten von der verkehrten Welt. Nach J. Q. Jahn. 12.
217) Desgl. zu den Predigten Raymund's. Nach J. Kleinhardt. 1774. 12.
218) Desgl. zur Jubilar-Profess des Kreuzherrn P. Zaubitzer. 1772. 8.
219) Das große Alphabet in fünf Sprachen. 25 Bll.
220) Ein Blumenstück. Fol.
221) Ein Quodlibet. 8.
222) Wappen des Prager Buchhändlers Mangold. Nach J. Q. Jahn. 1783. 12.
223) 25 Bll. Kartuschen und reiche Verzierungen mit Emblemen der Wissenschaften und Künste, von A — Z mit dem Titel: Verschiedene Beiwerke, zur Auszierung erfunden und gez. von (Joh.) Kleinhardt. gr. 8.
224) 24 Bll. Vignetten mit Figuren und Emblemen zu Born's Fossilien u. and. Nach Dems. 8. u. 12.
225) 14 Bll. Loggien des Vatikan. Pilasterverzierungen und innere Ansicht. Nach Rafael. C. Lasinio del. Gio. Balzer sc. Firenze presso Nic. Pagni (s. Pass. Raf. II. p. 209).
246) Ausserdem hat der Künstler Studien u. Skizzen größtentheils in Zeichnungsmanier nach Bloemaert, Bossi, Carracci, Parmegiano, Salvator Rosa, Spranger, E. Le Sueur, Testa, Tiepolo u. a. gestochen.

b) Nach ihm gestochen:

1) Jak. Matth. Schmutzer, Kupferstecher. J. Balzer del. J. G. Mansfeld sc. 8.

Gregor Balzer, Kupferstecher, ein Bruder des Vorigen. *Gr. B:* Geburts- und Todesjahr sind unbekannt. Er arbeitetete gemeinschaftlich mit seinem Bruder und hatte wahrscheinlich einen Kunstverlag, da sich auf einzelnen Bll. die Angabe findet: Gregorius Balzer excudit Pragae. Das obenstehende Monogramm findet sich auf Vignetten und dem Titelbl. von Campe's Kinderfreud, Prag 1780. (Nagler, Monogr. III. 324.) Nagler im Artikel Rafael (Künstlerlex.) führt auch einen Stich von (Baltzer statt Balzer nach der Madonna dell' Impannata vom J. 1819 an, doch hat in diesem Jahre keiner der Balzer mehr gelebt.

Von ihm gestochen:

1) Verlobung der Maria. 8.
2) Empfängniss der Maria. 8.
3) Hl. Franz von Assisi. 8.
4) Hl. Alois. 8.
5) Zwei Vignetten und Titelbll. in der böhmischen Ausgabe des Telemach. 1796.
6) Vignetten in Campe's Kinderfreund. (s. Text.)
7) Venus vom Pfeil der Liebe verwundet. Rafael del. 4. Pass. II. 216.

Mathias Balzer, Kupferstecher, Bruder der Vorigen, geb. in Kukusbad in Böhmen. Bei dem Maler Renz hatte er mit Johann zusammen den ersten Kunstunterricht und arbeitete später mit ihm und dem Bruder Karl gemeinschaftlich. Es scheint, dass die Brüder ein gemeinsames Geschäft besassen, welchem Johann vorstand. Geburts- und Todesjahr sind unbekannt.

Von ihm gestochen:

1) Ein Mann mit der Tabakspfeife bei einem Fass neben einem Mönch und einem Bauernweib. Nach Mich. Carré. kl. Fol.
2) Ungarischer Rattenfänger in ganzer Figur. Kopie nach Christ. Dietrich. 8.
3) Der Kesselflicker; Gruppe aus dem Bilde in Dresden. Nach F. v. Mieris. 8.
4) Die Kastanienbraterin. Nach N. Grund. Fol.
5) Die Laternenknaben. Nach Dems. Fol.
6) Inneres eines Kuhstalles. Nach J. C. Klengel. kl. qu. Fol.
7) 4 Bll. Sächsische Ansichten, Potschappel etc. Nach J. G. Wagner. qu. Fol.
8) Kupfertafeln in Adanct Voigt's Beschreibung böhmischer Münzen.

Anton Balzer, Sohn des Johann, geb. zu Prag 1771. Er besuchte mit seinem Bruder Johann Karl (s. u.) die Wiener Kunst-Akademie, wo der vorzügliche Kupferstecher Jac. Schmutzer ihr Lehrer war. In Dresden arbeiteten sie später gemeinschaftlich im Atelier von Schultze und Klengel. Im J. 1792 bereiste Anton das Riesengebirge und gab Ansichten desselben 1794 in 24 Bll. heraus (s. No. 5 des Verz.). Nach

dem Tode des Vaters scheint Anton das Geschäft des Kunstverlags mit den beiden Oheimen gemeinsam geführt zu haben. Im J. 1804 begann er eine Sammlung von Ansichten aus Oberösterreich, Tirol und dem venezianischen Gebiet herauszugeben. Der Tod unterbrach plötzlich seine Thätigkeit am 19. Dez. 1807.

a) Von ihm gestochen:

1) Anbetung der Hirten. Nach Peter Brandel. Skizze. 4.
2) 2 Bll. Reitergefechte. Nach Aug. Querfurt. qu. Fol. Auch kolorirt.
3) Norwegische Landschaft mit Wasserfall. Nach A. v. Everdingen. Das Bild bei dem Grafen Wätby in Prag. Aquatinta. qu. Fol.
   I. Vor aller Schrift.
4) Felsige Landschaft mit Wasserfall. Nach J. Ruysdael. Das Bild in der Prager Galerie. 1798. qu. Fol.
   I. Aetzdruck.
5) Das Riesengebirge und dessen Umgebungen von Adersbach in Böhmen. Nach der Natur gez. u. radirt. 24 radirte und kolorirte Bll. Prag 1794. gr. qu. Fol.
6) Dieselben in kleinerem Maßstab. 4 Hefte mit vier Titeln. qu. 8.
7) Ansichten aus Salzburg. 10 Bll. in Umriss und Aquat. 1804. gr. qu. Fol. Auch kolorirt.
8) Die ruhende Heerde bei den beiden Bäumen. Jos. Rosa sct. Viennae 1791. Fol.
   I. Vor den Künstlernamen.
   II. Mit diesen, aber vor der Adresse des Frauenholz.
   III. Mit dieser.
   IV. Diese ist wieder herausgenommen.
9) 5 Bll. Verschiedene Thiergruppen und Studien. Nach Joh. Heinr. Roos. 8. (Sternb. II. 1967.)
10) Der Minervatempel bei Rom. Nach Hub. Robert. qu. 8.
11) 2 Bll. Ansichten des Lusthauses des russ. Fürsten Pontiatme in Zschachwitz. Umriss und kolorirt. qu. Fol.
12) 10 Bll. Die Umgebung von Karlsbad. Radirt. qu. 8.
13) Ansicht von Karlsbad von der Höhe. gr. qu. Fol.
14) Partie aus Schönhof. gr. qu. Fol.
15) 12 Bll. Verschiedene Thierstudien. Radirt. qu. 8.
16) 8 Bll. Verschiedene Pferde und Kühe. Nach J. Chr. Klengel. 8.
17) 6 Bll. Gegenden von Tetschen und anderen böhmischen Gegenden. Aquat. qu. 8.
18) Dieselben in Umriss und kolorirt. qu. Fol.
19) 8 Bll. Die Umgebungen Prag's. Aquat. kl. qu. Fol.
20) 2 Bll. Ansichten von Tetschen. Nach Postl. Aquat. gr. qu. Fol.
   I. Vor der Schrift.
21) 8 Bll. Dieselben in Umriss u. kolorirt. qu. Fol.
22) Ansicht des Gräfl. Mansfeld'schen Lustgartens in Böhmen. Nach Quirinus Jahn. gr. qu. Fol. (Sternberg II. 2800.)
23) Bll. nach Skizzen, Architekturverzierungen etc. Nach Dems. 8. u. Fol. (Ebenda.)
24) Ansicht eines Schlosses in einer böhmischen Gebirgsgegend. Nach Postl. gr. qu. Fol.
25) Gebirgslandschaft bei Mondschein, in der Ferne am Flusse eine Ruine. Nach Schönberger. 1798. Aquat. gr. qu. Fol.
26) Italienische Landschaft mit Gebäuden, bei nächtlichem Gewitter. Nach Dems. Aquat. kl. qu. Fol.
27) 14 Bll. Ansichten von Liebenwerda und anderen böhmischen Gegenden. Meist in Umriss. 4. u. 8.
28) 38 Bll. in zwei Heften, landschaftliche u. Thierstudien für Kunstliebhaber. Leicht radirt. qu. 8. und 12.
29) 31 Bll. Ansichten von Dresden, Plauen, Tharand, Loschwitz, Meissen, Stolpen etc. Theils in Umriss, theils Aquat. 4.

b) Nach ihm gestochen:

1) Der Fall der Elbe bei ihrem Ursprunge. Gest. von Fr. Stadler. qu. Fol.
2) Der Zuckerhut in Adersbach. Gest. von Dems. qu. Fol.

Johann Karl Balzer, Bruder des Vorigen, in Prag geboren, nach Dlabacz 1771, in demselben Jahre, wie jener. Er machte mit seinem Bruder denselben Bildungsgang durch (s. den vorigen Art.), besuchte später London und Venedig und hatte sich erst durch wenige Proben seiner Kunst bekannt gemacht, als er in seiner Vaterstadt am 14. Mai 1805 starb.

Von ihm gestochen:

1) Franz Edm. Weirotter, Landschaftsmaler und Kupferstecher. Halbfigur mit einem Zeichenstift in der Linken. Nach J. Du Greux. Wien. 1791. Fol.
2) Ign. Knobloch, Agronom, Oberamtmann der der Herrschaft Reichenberg in Böhmen. n. 1751. Radirt u. Aquat. 4.
3) Landschaften (mit Bauernhütten) für Kunstliebhaber. Invent. u. gest. von Anton Balzer in Prag 1793. — 1. Hft. Ant. Balzer del. (3 Bll.) qu. 8. — 2 Bll., auf jedem eine Bauernhütte, gravé par Jean Balzer. 12.
4) Der Männerbaum. J. Balzer sc. Radirt. 8. (Drug. Verst. 874. 2624.)
5) 13 Bll. russische Trachten. Balzer fec. Radirt. 8.

s. Füssli, Künstlerlex. II. 33. — Dlabacz, Künstlerlex. für Böhmen. I. 73 flg. — Nagler, Künstlerlex. I. 246. — Leblanc, Manuel. — v. Wurzbach, Biogr. Lex. I. 140.

Wessely.

Bambaja, s. Agostino **Busti**, gen. Bambaja.

Bamberger. Friedrich Bamberger, Landschaftsmaler, geb. 1814 zu Würzburg, † 13. Aug. 1873 in Soden am Taunus. Mit seinem Vater, einem Musiker, kam er in früher Jugend nach Frankfurt a. M., dann nach Dresden, wo er wol die ersten künstlerischen Eindrücke empfing. In Berlin besuchte er später die Akademie, trat aber bald in die Schule des Marinemalers Krause über, die er nach einiger Zeit mit der des Kupferstechers Primavesi in Kassel vertauschte. Hier mag er sich seine ungewöhnlich gefällige und schöne Art des Zeichnens angeeignet haben. 1832 kam er nach München, wo Rottmann eben an seinen berühmten Hofgarten-

fresken arbeitete. Der Eindruck dieser Werke war für seine ganze weitere Entwickelung bestimmend, und so wenig er Rottmann in der Großartigkeit des Stilgefühls und der Naturanschauung erreichte, so muss er doch für einen der entschiedensten und begabtesten Nachfolger desselben gelten. Im J. 1845 machte er eine Reise in die Normandie und nach England, von wo er mit reicher Studienausbeute zurückkehrte. Das Schlachtfeld von Hastings mit der Aussicht auf's Meer, das er nach dieser Reise malte, ist eines seiner besten Bilder, dem es nicht an einer gewissen Größe der Auffassung und poetischer Stimmung gebricht; das Machwerk hat etwas Kleinliches und Unruhiges, die Färbung etwas Buntes und Schweres. Nach einer längeren Reise durch Spanien nahm er in München dauernden Aufenthalt und malte seitdem hauptsächlich spanische Gegenden. Mehrere Bilder von Gibraltar, Algesiras und Granada fanden großen Beifall; doch zeigt sich auch in ihnen, dass dem Künstler die Fähigkeit abging, einer großen Wirkung den kleinen Detailreiz zu opfern; so schwankte er zwischen Stil und Naturalismus unentschieden hin und her. Spanien hat er noch zwei Mal besucht. In seinen späteren Bildern, deren die Schack'sche Galerie in München eine beträchtliche Anzahl besitzt, wurde er von Jahr zu Jahr manierirter und bunter, in seinen Darstellungen aus dem spanischen Hochland eben so sehr, wie in denen aus dem bayrischen, die von jenen oft kaum zu unterscheiden sind. — Den meisten Werth haben seine sehr geistreichen Handzeichnungen und Studien, in denen er, im Gebrauch der künstlerischen Mittel zu größerer Mässigung genöthigt, eben deßhalb viel mehr erreichte.

a) Von ihm lithographirt·

Auf der Alp. Originallithogr.

b) Nach ihm gestochen und photographirt:

1) Panorama von Rolandseck, Nonnenwerth und dem Siebengebirge. Gest. von Friedr. Salathé. Frankfurt 1837. Schmal qu. Imp. Fol.
2) Album de Kissingen. Collection des vues les plus pittoresques de Kissingen, de Bocklet et des environs. Dessinées par F. B., gravées à l'aqua-tinta par les plus habiles artistes. Ebend. 1839. kl. qu. 4.
3) Das Schlachtfeld von Hastings im Münchener Künstleralbum. Nach dem Gemälde photograph. 1872. München. Hanfstängel. Fol.

Fr. Pecht.

Bamberini. Domenico (oder Anton Domenico) Bamberini, Maler in Florenz, geb. 1666, † 1741. Er war ein Schüler des Simone Pignoni, studirte einige Zeit in Rom und malte nach seiner Rückkehr nach Florenz für dortige Kirchen und Paläste eine große Anzahl Fresken und Oelbilder. Auch als Porträt- und Stillleben-maler ist er bekannt.

Das Selbstbildniss des Künstlers, gest. von P. A. Pazzi in: Serie de' Ritratti etc.

Nach ihm gestochen:

Maria auf dem Throne, umgeben von Petrus und Paulus. C. Cecchi sc. kl. Fol.

s. Zani, Encicl. — Heineken, Dict. — Pazzi, Serie de' Ritratti etc. I. 229.

.

Bambini. Giacomo Bambini, Maler, geb. um 1582 in Ferrara, † ebenda 1622 (nach Mariette 1628). Er war ein Schüler des Domenico Mona, von dessen bizarrer Manier er sich später befreite. Mit dem Maler Giulio Cromer (genannt Croma) gründete er in Ferrara die erste Akademie, jedenfalls unter dem Einfluss der Bestrebungen der Caracci. In den Kirchen seiner Vaterstadt sind von ihm viele Gemälde (in der Kathedrale eine Verkündigung und ein Abendmahl), in der Pinakothek im Ateneo Civico zu Ferrara: der hl. Nikolaus und Ludwig der Heilige, König von Frankreich.

s. Barotti, Pitt. e sc. di Ferrara. — Baruffaldi, Le Vite de' Pitt. etc. di Ferrara. II. 24. — Mariette, Abecedario, publié par Chennevières et Montaiglon. — Lanzi, Pitt. It. 1817. V. 253. — Zani, Encicl. — Guida di Ferrara (von L. N. Cittadella). 1844. p. 96. — L. N. Cittadella, Notizie rel. a Ferrara. 1864.

.

Bambini. Cavaliere Nicolò Bambini, Maler, geb. 1651 in Venedig (nicht 1662, wie Longhi angibt), † ebenda 1736. Er bildete sich zuerst unter der Leitung Mazzoni's in Venedig, ging dann nach Rom und schloss sich hier der Schule Maratti's an. Später, nach der Rückkehr in seine Vaterstadt, ahmte er hauptsächlich Liberi nach, der damals in Venedig Mode war. Manche seiner Bilder, deren koloristische Schwäche er erkannte, liess er von dem Genueser Cassana retuschiren. Ein italienischer Fürst ernannte ihn zum Cavaliere. Die Galerie zu Kassel besitzt von ihm ein Gemälde: Die Rache der Fulvia am Haupt des Cicero; das neue Palais von Potsdam einen Achilles. — B. hatte zwei Söhne Giovanni und Stefano, die gleichfalls Maler waren.

Sein Bildniss, radirt von Longhi.

Nach ihm gestochen:

1) Geburt der Maria. Gest. von A. Zucchi nach dem Gemälde in S. Stefano in Venedig. Fol.
2) Dass. Rebellato del. Buslazon sc. In: Zanotto, Pinac. Ven. 1858. kl. Fol.
3) Der hl. Joseph (halbe Figur) mit dem Christuskind in: Galerie von Düsseldorf von De Mechel.
4) Madonna con il Bambino fra le braccia. Gawril Scorodomoff sculp. Fol.

s. Longhi, Le Vite de' Pitt. Venez. — Zanetti, Pitt. Venez. p. 431. — Mariette, Abecedario, publié par Chennevières et Montaiglon. — Bartoli, Le pitture di Rovigo. pp. 184. 232. — Zani, Encicl. — Heineken, Dict. — Parthey, Deutscher Bildersaal.

.

Bambinus. Jshannes Franceseus Bambinus, s. **Bembo.**

Bambocciate. Michel Angelo delle Bambocciate, s. **Cerquozzi.**

Bamboccio. Abt Antonio Bamboccio, s. **Baboccio.**

Bamboccio. s. Pieter de **Laar.**

Bamesbier. Johann Bamesbier, Porträtmaler deutscher Herkunft, geb. 1500, † 1598 in Amsterdam, Schüler von Lambert Lombardus. Er war ein geschickter Künstler, dessen tüchtiges Talent aber späterhin in einem ungeordneten Leben verkümmerte.

s. Descamps, La vie des peintres. I. 91.

* *
*

Bamfylde. Charles Warwick Bamfylde, englischer Baron, Zeichner und Landschaftsmaler, Ende des 18. Jahrh. Auf der Gemäldeausstellung der Londoner Akademie im J. 1771 befand sich von ihm eine Landschaft, Gegend von Devonshire.

Nach ihm gestochen:

1, 2) 2 Bll. View of Stour Head in Wiltshire. Gest. von Fr. Vivares. gr. qu. Fol.
3) Der Sturm. Gest. von Benazech. 1779. gr. qu. Fol.
4—8) 5 Bll. mit sittenbildlichen Darstellungen in: C. Ansley, Epistola familiaris. Gest. von W. H. (Wilh. Hassel.) 1776. 4.

s. Füssli, Künstlerlex. I. — Heineken, Dict.

W. Engelmann.

Banchieri. Angelo Banchieri, Maler, geb. 1738 in Genua, † 1794. Er bildete sich in Rom unter der Leitung Battoni's und des Flamänders Simon Denis und war nach seiner Rückkehr nach Genua daselbst viel beschäftigt. Zwei große Gemälde führte er für die Kirche zu Sestri di Ponente aus.

s. Zani, Encicl. — Tipaldo, Biogr. degli It. ill. I. 345.

* *
*

Banck. Pieter van der Banck (oder Banc), Kupferstecher niederländischer Herkunft, geb. 1649 in Paris. Er war ein Schüler von François Poilly und ging um 1674 mit dem französischen Maler Henri Gascard nach London, wo er zu bedeutendem Ruf gelangte und 1697 starb. Seine Stiche, meistentheils Bildnisse, sind durch große Sauberkeit und Feinheit der Behandlung ausgezeichnet.

Das Bildniss des Künstlers, gest. von ihm selbst. Nach ihm gest. von A. Bannermann, in: Walpole, Engravers.

Von ihm gestochen:

1) Maria und das Christuskind, mit der hl. Elisabeth, dem hl. Johannes und zwei Engeln. Nach Séb. Bourdon. gr. qu. Fol.
2) Christus am Oelberg. Nach Dems. Mariette exc. gr. Fol.
3. 4) 2 Bll. Der Seesieg Karl's II. von England. Nach Ant. Verrio's Deckengemälde im Schloss zu Windsor. Fol.
5) Der fliegende Merkur, das Bildniss Karl's II. tragend. Nach Verrio's Deckengemälde im Schloss zu Windsor. Fol.
6) Thomas Allen, Admiral. Nach Kneller. kl. Fol.
7) Prinzessin Anna von England.
8) Achibald, Graf von Argyle. 1685. Fol.
9) Thomas Brown, Arzt.
10) John Cotton Bruce. Fol.
11) Thomas Dalziel, schottischer General. Nach Patton. Oval. Fol.
12) George Dartmouth, Lord.
13) Georg, Prinz von Dänemark, Gemahl der Königin Anna von England. gr. Fol.
14) Edmundbury Godfrey. Fol.
15) Jakob II., König von Fugland. Nach G. Kneller. Fol.
16) Karl II., König von England. Nach Gascard. 1675. gr. Fol.
17) Derselbe. Nach Dems. 1677.
18) Derselbe. Nach G. Kneller. Oval. gr. Fol.
19) Thomas Lamplugh, Erzbischof von York.
20) Lady Litchfield. Nach Verelst.
21) John Locke.
22) George Mackenzie, Jurist († 1591).
23) Richard Maitland, Graf von Landerdale. Nach Kneller. 1683. Fol.
24) Prinzessin Marie von England.
25) Königin Marie von England. Nach Kneller.
26) Dieselbe. Nach Wissing.
27) Graf von Marn. Nach Will. Hassel.
28) James, Herzog von Monmouth.
29) Alexander, Graf von Moray. 1686.
30) Thomas, Graf von Ossory.
31) James, Graf von Perth. 1683.
32) William, Herzog von Queensberry.
33) William Russel, Lord. Nach Kneller.
34) Frederick, Herzog von Schomberg.
35) John Smith, Schreibmeister. Nach Faithorne.
36) John, Graf von Strathnaver (oder Sutherland).
37) George, Viscount Tarbatt. 1692.
38) William Temple, englischer Gesandter in den Niederlanden. Nach P. Lely. 1679. gr. Fol.
39) Tenison, Erzbischof. Nach Mrs. Beale. 1695. Fol.
40) Tillotson, Erzbischof. Nach Ders. Aufgestochen von R. White.
41) George Walker, Vertheidiger von Londonderry.
42) Edmund Waller. Aet. 23.
43) Derselbe. Aet. 70.
44) Wilhelm (III.), König von England. Nach Kneller.
45) Derselbe. Nach Wissing.
46) Samuel Wood.
47) Robert, Graf von Yarmouth.
48) Das Bildniss eines jungen Mannes. Fide et Fiducia. Nach J. Riley.
49) Bildnisse für Kennet's *History of England*. Nach Zeichnungen von Lutterell. Fol. (Stephan, Heinrich III., Heinrich IV., Eduard II., Eduard V., Richard III., Heinrich VIII., Eduard VI., Könige von England; Maria, Königin von Schottland, Elisabeth, Königin von England.)

s. Walpole, Anecdotes of painting in England,

p. 137. — Walpole, A Catalogue of engravers etc. p. 10. — Heineken, Dict.

W. Engelmann.

Banck. Johan oder Jan van der Banck (auch Banc oder Bank), Maler niederländischer Herkunft, der in der 1. Hälfte des 18. Jahrh. in London thätig war. (Nach Vertue soll er in England geboren und 1739 daselbst gestorben sein; vermutlich war er ein Sohn des vorher genannten Pieter van der B.) Er malte hauptsächlich Bildnisse in leichter, oft ziemlich nachlässiger Manier, die großentheils von J. Faber in Schabmanier reproduzirt wurden. Sehr häufig findet man Bildnisse ihm zugeschrieben, die von Johan de Baen (s. diesen) herrühren: bei Heineken das Porträt von Tremouille (gest. von P. Philippe), bei Sternberg die Porträts von Corn. und Jan de Witt (gest. von Blooteling), bei Heineken, Huber & Rost und Le Blanc das Bildniss des holländischen Admirals Cornelis Tromp (von J. Sandrart und H. Bary [nicht Baron] — nachträglich zu dem Art. Joh. de Baen). Offenbar hat die Schreibweise Banc für Banck und Banc für Baen zu diesen Irrthümern Anlass gegeben. Auf einer Verwechslung mit Johan de Baen, der um 1660 eine Zeit lang in London arbeitete, beruht vielleicht auch die Angabe Fiorillo's und Anderer, dass ein Joh. van der Banck bereits zu jener Zeit in London thätig gewesen.

Nach ihm gestochen:

1) Zeichnungen zu der 1738 in London erschienenen Ausgabe des Don Quixote. Gest. von G. van der Gucht, G. Vertue, B. Baron, Cl. du Bosc u. A. 4.
2) George Berkeley, Prälat († 1753 zu Oxford). Gest. von Skelton. qu. 4.
3) Richard Blackmore, Arzt und Dichter († 1729). Gest. von G. White. Fol.
4) Derselbe. Gest. von Bleck. Fol.
5) Abel Boyer, Grammatiker. Titelbl. zu seinem Dictionary in french and english. Gest. von J. Basire. 4.
6) Königin Karoline von England, stehend, neben ihr auf einem Tisch die Krone. Gest. von J. Faber. 1739. gr. Fol.
7) William Feltowes, Kanzler. Gest. von John Smith. 1723. Oval mit Wappen. Fol.
8) George Fleming, Bischof von Carlisle († 1747 aet. 81). Gest. von J. Faber. 1738. gr. Fol.
9) Martin Folkes, sitzend, ein Buch in der Hand. Gest. von Dems. 1736. Fol.
10) Edmund Gibson, Bischof von London. Gest. von Dems. 1737. Fol.
11) William Hucks. Gest. von Dems. 1737. Fol.
12) George Lambert, Landschaftsmaler, stehend. Gest. von Dems. qu. Fol.
13) Derselbe. Gürtelbild. Gest. von Dems. Schwarzkunstbl. Fol.
14) Derselbe. Hüftbild. Gest. von H. Robinson. 8.
15) William Lee († 1754). Gest. von Dems. Mezzot. Fol.
16) Isaac Newton, in einem Lehnstuhl sitzend, Kniest. Gest. von Dems. 1726. Fol.
17) Derselbe, in ganzer Figur, mit Autograph. Gest. von Romney. 8.
18) Derselbe. Gest. von Ridley. 4.
19) Charles Christian Reisen, Stempelschneider († 1725). Gest. von J. Faber. Fol.
20) C. C. Reisen, d. J., Halbfigur. Gest. von G. White. Schwarzkunstbl. Fol.
21) Herzog von Richmond, sitzend. Gest. von J. Faber. gr. Fol.
22) Michael Rysbraeck, Bildhauer († 1770). Gest. von Dems. 1728. Fol.
23) Nicolaus Sanderson, Prof. der Mathematik in Cambridge. Gest. von G. White. 1719. gr. Fol.
24) Th. Strickland, Bischof. Gest. von J. Faber.
25) Abraham Simon Surgeon. Gest. von J. Faber. Fol.
26) M. Swing, Esqu. Gest. von Bleck. Fol.
27) Charles Lord Talbot, Kanzler, Brustb. in Oval mit Beiwerk. Gest. von J. Houbraken. 1739. Fol.
28) General Wade. Gest. von Alex. van Haecken. Fol.
29) John Waugh, Bischof von Carlisle († 1734). Gest. von J. Faber. Mezzot. Fol.
30) Bildniss einer Frau mit über einander geschlagenen Armen, Vorderansicht. Gest. von J. Faber. Fol.

s. Walpole (und Vertue), Anecdotes of painting in England. — Fiorillo, Gesch. der zeichn. Künste. V. 549. — Heineken, Dict. — Huber u. Rost, Handbuch. VII. 359. — Van Eynden en Van der Willigen, Geschiedenis der vaderlandsche Schilderkunst. I. 280. — Sternberg, Kat. IV. No. 4796. 5408. — Nagler, Künstlerlex. I. 249. 252. — Le Blanc, Manuel. — Bryan-Stanley, Dict.

* * *

Banckaert. Jooris Banckaert, flamändischer Glasmaler, Sohn des Jan B. Er wurde 1523 in die Register der St. Lukasgilde von Antwerpen eingetragen und erlangte 1536 das Meisterrecht. Im J. 1544 erhielt er den Auftrag zur Ausführung von Glasmalereien für die Fenster der Säle und der Kapelle des Hôtel de Ville von Antwerpen. † um 1550.

s. La Flandre, Bruges. 1869. II. 317. 318.

James Weale.

Banco. Antonio di Banco, florentinischer Bildhauer gegen Ende des 14. und zu Anfang des 15. Jahrh. In den Jahren 1394—1407 war er bei den Arbeiten an der äußeren Ausschmückung des Domes von Florenz beschäftigt, ursprünglich, wie es scheint, als bloßer Steinmetz (lastrajuolo), später als Bildhauer und Maestro. In dem letzten genannten Jahr arbeitete er mit seinem Sohn Giovanni oder Nanni (s. diesen) gemeinschaftlich an den Skulpturen des (nach dem Chor zu) zweiten nördlichen Domportals.

s. Vasari, ed. Le Monnier. III. 55. — Quellenschriften zur Kunstgesch. etc. herausg. von Eitelberger, IX: Donatello, seine Zeit u. Schule, von H. Semper. pp. 55. 56. 58. 60. 61

Nanni d'Antonio di Banco, florentinischer Bildhauer, Sohn des Vorigen, geb. in der

zweiten Hälfte des 14. Jahrh., † 1421 (nicht 1430, wie Vasari angibt). Von Vasari wird B. irrtümlicherweise als Schüler Donatello's bezeichnet, dessen Altersgenosse er war. An Talent und Bedeutung diesem nicht gleich, gehört er im Gebiet der Skulptur doch jedenfalls mit zu den bahnbrechenden Meistern der Renaissance. Als sein Lehrer ist Niccolò d'Arezzo zu betrachten, der in der Plastik den Uebergang von der toskanischen Gothik zur Renaissance bezeichnet. Unter der Leitung desselben arbeitete er 1406 und 1407, gemeinschaftlich mit seinem Vater (s. o.) und gleichzeitig mit Donatello, an dem zweiten nördlichen Seitenportal des Florentiner Doms eine Kornische mit Blattwerk und einen Fries mit Engelfiguren. Im J. 1408 wurde er, zugleich mit Niccolò d'Arezzo und Donatello, beauftragt, für die Nischen am Hauptportal des Doms die sitzenden Evangelistenstatuen auszuführen, die seit dem J. 1586 in den Seitenkapellen des Domchors aufgestellt sind. Seine Statue des Evangelisten Lukas ist noch vorwiegend im Stile Niccolò's, doch zeigt sie auch schon, namentlich in der Gewandbehandlung, den Einfluss Donatello's, der später noch entschiedener hervortritt, wenn auch B. von dem strengen Realismus dieses Meisters nicht in gleichem Maße abhängig erscheint, wie andere Bildhauer jener Zeit; öfters bekundet er ein Streben nach Schönheit der Formen, welches die Einwirkung Ghiberti's verräth. An der Aussenseite der Kirche Or San Michele in Florenz sind von B. vermutlich die Nischenfigur des S. Jacopo, und das darunter befindliche Relief, beide noch ziemlich befangen in der Art des Niccolò. Den zunehmenden Einfluss Donatello's, ein lebhafteres Studium der Natur und der Antike bekunden die folgenden, an derselben Kirche befindlichen Werke Banco's: die Gruppe von vier in einer Nische stehenden Heiligen und unter derselben das Relief, das einen Bildhauer bei der Arbeit an einer Knabenfigur, andere mit architektonischen Arbeiten beschäftigt darstellt. Bezüglich der Gruppe der vier Heiligen erzählt Vasari, dass Donatello dem Künstler für ein Abendessen Hilfe geleistet, indem er die Statuen durch Verkürzung der Schulterbreite und andere Veränderungen dem Raume angepasst habe; doch ist an den Figuren von solchen gewaltsamen Verbesserungen nichts zu bemerken. Noch freier in der Behandlung sind die von B. gleichfalls für Or San Michele ausgeführten Nischenfiguren des hl. Philippus und des Santo Lò (S. Aloysius).

Ein Meisterwerk, das den Geist der Renaissance schon in voller Deutlichkeit zeigt, ist seine letzte Arbeit: die schöne, zu Vasari's Zeit dem Jacopo della Quercia zugeschriebene Giebelgruppe über dem oben erwähnten, nördlichen Seiteneingang des Domes: Die Madonna, in einer Mandorla von Engeln umgeben, dem hl. Thomas ihren Gürtel reichend. — Ueber Banco's architektonische Thätigkeit haben wir nur die eine Notiz, dass er 1416 im Auftrag der Dombauverwaltung gemeinschaftlich mit Brunellesco und Donatello ein Modell für die Domkuppel herstellte (mit dem später zur Ausführung gelangten nicht identisch).

Porträt des Künstlers, Brustb. im Profil, gez. von Vasari. Holzschn. in versch. Ausg. des Vasari, in der Bottari'schen Radirung. Gest. von Cecchi, in: Serie degli uomini i piu illustri etc. 4.

s. Vasari, ed. Le Monnier. III. 55—58. — Baldinucci, Opp. V. 172—180. — Perkins, Tuscan sculptors. I. 158. 159. — Burckhardt, Cicerone. 3. Aufl. p. 627. — L. Passerini, Curiosità artistiche etc. (La loggia die Or San Michele). — Cesare Guasti, La cupola di S. Maria del Fiore. — Quellenschriften für Kunstgesch. etc. herausg. von Eitelberger, IX: Donatello, seine Zeit und Schule, von H. Semper. pp. 55—58, 70—72, 77—85, 104, 113, 114, 116—120.

* * *

Banco. Abramo Banco, Kupferstecher aus Siena, in der 1. Hälfte des 17. Jahrh. thätig.

Von ihm gestochen:

Eine Reihe Darstellungen von Begräbnissfeierlichkeiten. Nach Zeichnungen von Franc. Petrucci. Publizirt 1639 in Venedig.

s. Zani, Encicl. — Heineken, Dict. — Le Blanc, Manuel.

W. Engelmann.

Bandel. Ernst von Bandel, Bildhauer, geb. 17. Mai 1800 in Ansbach. Nachdem er in seiner Vaterstadt das Gymnasium, in Nürnberg die höhere Realschule besucht, kam er 1816 nach München auf die Kunstakademie, wo er sich zuerst, unter Leitung Karl v. Fischers, des Erbauers des Münchener Hoftheaters, dem Studium der Architektur widmete. Bald aber wandte er sich ausschliesslich der Plastik zu und lenkte frühzeitig, namentlich durch eine (1820 in München ausgestellte) lebensgroße Statue des Mars und der Modelle einer Caritas und eines Fauns, die Aufmerksamkeit auf sich. In den Jahren 1821—22 fertigte er im Auftrag des Königs Maximilian I. von Baiern zur Restauration des sogenannten Schönen Brunnens in Nürnberg sechs große Figuren und die Modelle zu Moses und den Propheten. 1825 unternahm er eine Studienreise nach Italien, wo er zu Thorwaldsen in Beziehung trat und unter anderem die gegenwärtig in der Walhalla bei Regensburg aufgestellte Büste Franz von Sickingen's ausführte. 1827 kehrte er nach Deutschland zurück und lebte die folgenden 7 Jahre, mit mannigfachen Aufträgen beschäftigt, fast ausschliesslich in München. Zwei der Giebelstatuen an der dortigen Glyptothek, eine große Zahl trefflicher Porträtbüsten, die des Königs Max von Baiern, der Maler Peter Hess und Stieler, des Architekten Gärtner, die Denkmäler des Ritters von Skell und des Historienmalers P. von Langer, eine Gruppe »Amor und Psyche«, die Statuen der sich schmückenden Venus und der Hoffnung sind Arbeiten dieser Epoche, und zwar großentheils

Marmorwerke; auch die oben erwähnte Caritas hat B. um diese Zeit in Marmor ausgeführt. In Hannover, wohin ihn König Wilhelm IV. 1835 berief, war er bis 1838 an der Restauration des königlichen Schlosses betheiligt; für die dortige Schlosskirche arbeitete er zwölf Reliefkompositionen, für Göttingen während derselben Zeit die Reliefs des Giebelfeldes an dem neuen Universitätsgebäude und die Statue Wilhelm's IV., die vor dem letzteren aufgestellt ist. Im Winter von 1838—39 hielt sich B. wieder in Italien auf und entwarf hier die Skizze zur Statue der gefesselten Thusnelda, die er später in Detmold für das fürstliche Palais in Marmor ausführte, eine Arbeit, an welcher besonders die weiche und zarte Behandlung des Materials gerühmt wird.

Um diese Zeit begann B. auch das Hauptwerk seines Lebens, das Hermanns-Denkmal auf der Grotenburg (oder dem Teutberg) im Teutoburger Wald. Den ersten Gedanken zu diesem Werk, das dem Namen des Künstlers volkstümlichen Ruf verschaffte, hatte er schon als Jüngling gefasst; die Ausführung desselben, durch die Ungunst der Verhältnisse oft gehemmt und unterbrochen, zog sich durch 37 Jahre hin, erst im hohen Greisenalter war dem Künstler vergönnt, das Werk zu vollenden. Das erste kleine Modell zu dem Denkmal fertigte B. 1830 in München, ein größeres befand sich 1834 auf der Berliner Kunstausstellung, 1836 entstand in Hannover ein neues, noch weiter ausgeführtes, und im J. 1838, nachdem sich in Detmold, wo B. sich niedergelassen, ein Verein für die Errichtung des Denkmals gebildet, waren so viel Geldmittel aufgebracht, dass die Arbeit auf der Grotenburg begonnen werden konnte. Am 17. Juni 1846 war der 93 Fuss hohe Unterbau des Denkmals, eine Art Rundtempel mit kuppelförmiger Bedachung, vollendet. Zugleich aber waren die Geldmittel erschöpft und die Arbeit gerieth für lange Zeit in's Stocken; erst am Beginn der sechziger Jahre konnte B., der inzwischen nach Hannover zurückgekehrt war, wieder mit Zuversicht an's Werk gehn; die Denkmalsvereine in Detmold und Hannover hatten die Geldsammlungen neu aufgenommen und der König von Preussen ein Geschenk von 2000 Thlrn. beigesteuert; dann im J. 1871, als sich nach dem französischen Krieg das öffentliche Interesse mit gesteigerter Lebhaftigkeit dem nationalen Unternehmen zuwandte, bewilligte der Reichstag zur Ausführung desselben 10,000 Thlr., zu denen der Kaiser 1874 noch 9000 Thlr. hinzugewährte. Am 16. August des folgenden Jahres wurde das vollendete Denkmal dem deutschen Volke feierlich übergeben. Auf dem Rundbau erhebt sich die wuchtige, von B. selbst in Kupfer getriebene Statue Hermann's, die Linke auf das Schild gestützt, die Rechte mit dem Schwert hoch erhoben; die Figur ist bis zur Helmspitze 55 Fuss, bis zur Schwertspitze 85 (mit der Standplatte 90) bayrische Fuss hoch, und wird im Innern durch ein eisernes Cylindergerüst gehalten. Das Gewicht des Standbildes mit seinem Befestigungsgerüst beträgt ca. 2000 Ctnr.; die Gesammtkosten des Werkes belaufen sich auf die verhältnissmässig geringe Summe von 90,000 Thlr. Für die künstlerische Arbeit, für das Modell des Standbildes und die architektonischen Entwürfe, sowie für die ganze praktische Leitung des Baues nahm B. keine Bezahlung.

Abbildung des Hermannsdenkmals, Originalzeichnung von Prof. C. Scheuren, Holzschnitt in d. Leipz. Illustr. Zeitg. 1875. XLV. No. 1675.

Abbildung desselben Denkmals, nach einer Zeichnung von Bandel. Holzschnitt in Tondruck. F. A. Brockhaus, Leipzig. 1875. Fol.

—— Dasselbe von L. Thomassen. Oelfarbendruck. Stuttgart 1875. Mezger. 62 Ctm. H., 48 Ctm. Br.

s. Bandel's Broschüre: Die Arminsäule. Hannover 1861. — Das Hermannsdenkmal und der Teutoburger Wald, nach der Natur aufgenommen von L. Menke. Mit einem Titelbl. in Farbendruck von Prof. Scheuren u. poetischem Text von Felix Dahn, Ferd. Freiligrath, Em. Geibel, Rud. Gottschall u. A. Detmold, Meyer'sche Hofbuchhandlung. 1875. — Lützow's Zeitschr. f. bild. K., Beibl. VI. 129 ff. X. 738 ff. 797. 798.

Heinrich von Bandel, Sohn des Vorigen, Bildhauer, geb. 23. Juni 1829 zu München, † 10. Oktober 1864 in London. Er bildete sich unter der Leitung seines Vaters und zeigte schon mit 13 Jahren eine große Fertigkeit im Modelliren von Porträtbüsten und Reliefs. Jm Winter 1844—45 war er mit seinem Vater in Carrara und Rom, wo er seine erste Marmorarbeit, ein Reliefbildniß des damals reg. Fürsten von Lippe-Detmold ausführte. Jm J. 1849 folgte er einem Rufe nach London und arbeitete dort zuerst für den Bildhauer Camphel, ein überlebensgroßes Modell Lord Bending's, entwarf zahlreiche Kompositionen für andere Künstler und machte sich namentlich durch die lebensgroßen Gypsmodelle eines jungen Achill, einer auf einem springenden Panther sitzenden Bacchantin, einer Gruppe Venus und Amor (nach Anakreon) und andere Arbeiten rühmlich bekannt. In Bronze fertigte er einen großen, mit Figuren reich verzierten Kandelaber, die Gruppe einer Bacchantin mit einem Satyr, eine sterbende Amazone zu Pferd u. A. Im Bridgewater-House zu London war er beschäftigt, 12 Reliefgruppen (Die Tages- und Nachtzeiten) in Gyps auszuführen, als er, erst 35 Jahre alt, starb. Seine letzte Marmorarbeit ist die lebensgroße Figur der Mignon (nach Göthe) auf einem Marmorpostament mit bronzenem Relief.

Nach Mittheilungen Ernst von Bandel's.

Bandiera. Benedetto Bandiera, Maler aus Perugia, geb. 1557, † 1634. Er bildete sich, wie Pascoli angibt, unter der Leitung Barocci's

in Urbino und war späterhin, als ein geschickter Nachahmer desselben, hauptsächlich in Perugia thätig. Pascoli erwähnt eine beträchtliche Anzahl Oel- und Freskobilder, die er daselbst für verschiedene Kirchen ausführte.

s. Pascoli, Vite de' Pittori etc. Perugini. p. 162. — Lanzi, Pitt. It. Ed. 4. II. 156.

* * *

Bandinelli. Bartolommeo oder Baccio Bandinelli, Bildhauer und Maler, bekannt als Nachahmer und Nebenbuhler Michelangelo's, geb. 12. Nov. 1493 zu Florenz (nicht 1487, wie Vasari angibt; s. die Ausgabe von Le Monnier, Tav. alf.). Sein Vater, Michelangelo di Viviano aus Gaiuole war ein angesehener Goldschmied zu Florenz, der von den Medici vielfach beschäftigt und begünstigt wurde. Baccio, anfänglich zum väterlichen Handwerk bestimmt, kam später zu dem Bildhauer Giovanfrancesco Rustici in die Lehre. Unter seinen Studienarbeiten, die das Interesse Leonardo da Vinci's erregten, lobt Vasari besonders die Zeichnungen nach dem berühmten Karton Michelangelo's (Szene aus dem Krieg der Florentiner gegen Pisa), der damals (seit dem J. 1505) im Rathssaal des Palastes der Signorie in Florenz aufgestellt war. Der Zerstörung des Kartons beschuldigt ihn Vasari ohne Zweifel mit Unrecht. In der Biographie Bandinelli's, die erst in der zweiten Ausgabe der Vasari'schen Lebensbeschreibungen (1568) erschien, wird erzählt, B. habe sich während des Tumultes, der bei der Rückkehr der Medici im J. 1512 in dem Palaste geherrscht, in den Saal geschlichen und den Karton, um einen Theil desselben in seinen Besitz zu bringen, oder aus blossem Hass gegen Michelangelo, in viele Stücke zerschnitten. Im Leben Michelangelo's (1. Ausg.) heisst es dagegen, der Karton sei zur Zeit von Giuliano's de' Medici Krankheit (1516) zu Schaden gekommen, und zwar durch die Künstler, die ihn studirten: »essendo questo cartone uno studio d'artefici, fu condotto in casa Medici nella sala grande di sopra; e tal cosa fu cagione, che egli troppo a securtà nelle mani degli artefici fu messo, perchè nella infirmità del Duca Giuliano, mentre nessuno badava a tal cosa, fu da loro stracciato e in molti pezzi diviso«. In der zweiten Ausgabe ist diese Stelle mit Weglassung der Worte »da loro« und dem Zusatz: »come s'è detto altrove« wiederholt (... fu, come s'è detto altrove, stracciato...); Vasari nimmt hier also auf jene Stelle im Leben Bandinelli's Bezug, lässt aber in seiner nachlässigen Art den Widerspruch mit ihr zugleich bestehn. Condivi im Leben Michelangelo's sagt ausdrücklich, dass er nicht wisse, durch welches üble Geschick der Karton Schaden gelitten. Aus Benvenuto Cellini's Lebensbeschreibung geht hervor, dass der Karton 1518, als der Bildhauer Torrigiani von London nach Florenz zurückkehrte, noch unversehrt war; Cellini war damals oder kurz vorher mit der Nachzeichnung desselben beschäftigt, die Zerstörung des Kartons erwähnt er späterhin nicht, und schwerlich ist anzunehmen, dass er, wenn B. den Frevel wirklich begangen, nicht davon Kenntniss gehabt, noch weniger, dass er, der Feind Bandinelli's, ihn verschwiegen haben sollte. Die Erzählung Vasari's fand jedoch Glauben, da B. wegen seines ränkesüchtigen und neidischen Charakters im übelsten Rufe stand und sein Hass gegen Michelangelo genugsam bekannt war.

Michelangelo's Ruhm war die Qual seines Lebens; er betrachtete ihn als seinen einzigen Rivalen und hoffte mit jedem neuen Werke die Welt zu überzeugen, dass der Platz, den Michelangelo einnehme, ihm gebühre. Bald nach seinen ersten plastischen Versuchen und nachdem er sich als Zeichner einen Namen gemacht, trieb ihn der Ehrgeiz auf einige Zeit zur Malerei; auch in ihr wollte er Michelangelo überflügeln. Vasari erzählt, wie er sich von der koloristischen Technik auf listige Art, so dass es scheinen sollte, er sei in derselben ganz selbständig, Kenntniss zu verschaffen gesucht und bei Andrea del Sarto sein Bildniss bestellt habe, in der Meinung, ihm während der Arbeit das Nöthige absehen zu können, wie aber jener die Absicht gemerkt und es so einzurichten gewusst, dass B. nichts wegbekommen. Die Studien in der Oel- und Freskomalerei, zu denen er sich dann unter der Anweisung Rosso's entschloss, fruchteten wenig; ein paar Oelbilder (Christus in der Vorhölle und Der berauschte Noah) fielen in der Färbung so unglücklich aus, dass er bald wieder zur Skulptur zurückkehrte. Die ersten plastischen Arbeiten, mit denen er Erfolg hatte, waren die Marmorstatue eines Merkur mit der Flöte, die später in den Besitz Franz' I. von Frankreich gelangte, und das Wachsmodell eines hl. Hieronymus. Das letztere, das namentlich wegen der anatomischen Strenge der Durchführung gerühmt wurde, verschaffte ihm die Gunst des Kardinals Giovanni de' Medici und seines Bruders Giuliano, denen er schon durch seinen Namen empfohlen war. Durch Vermittlung Giuliano's ward ihm (1515) die Ausführung einer Statue des hl. Petrus für den Dom von Florenz übertragen, die lange Zeit unvollendet blieb und erst 1565 unter Cosimo I. im Dom einen Platz erhielt, an einem Pfeiler neben der Tribuna di san Zenobi, wo sie noch jetzt steht. Mit dem kolossalen Modell eines Herkules, das 1515 bei Leo's X. (Giovanni's de' Medici) Anwesenheit in Florenz in der Loggia de' Lanzi als Dekorationsstück aufgestellt wurde, gedachte B. über Michelangelo's David, der nahebei am Palazzo vecchio stand, zu triumphiren, erlitt aber mit der ganz missglückten Figur eine arge Niederlage.

Bald nachher ging er nach Rom, um von Leo X. einen Auftrag zu erlangen. Der Papst sandte ihn nach Loreto zu Andrea Sansovino, mit dem er gemeinschaftlich an dem plastischen Schmuck der Marmorbalustrade der Santa casa

in der dortigen Kirche arbeiten sollte. Das Relief, dessen Ausführung er übernahm (Die Geburt der Maria), war noch nicht fertig, als er sich mit Sansovino überwarf und Loreto verliess. (Im Leben Bandinelli's sagt Vasari, dass Rafaello da Montelupo das Relief vollendete; nach Serragli, La Santa Casa abbellita, wurde dasselbe 1531 von B. selbst beendigt; dieser wäre sonach in dem genannten Jahr ein zweites Mal in Loreto gewesen.) Nach Rom zurückgekehrt, erhielt B. auf Verwendung des Kardinals Giulio de' Medici (des nachmaligen Papstes Clemens' VII.), in dessen Gunst er sich besonders fest zu setzen wusste, rasch einen neuen Auftrag: Leo X. bestellte bei ihm eine Marmorgruppe, Orpheus und Cerberus, für den Hof des Palastes der Medici in Florenz, die später in das Casino di San Marco, die jetzige Dogane, kam; kurze Zeit nachher beauftragte ihn der Papst, wieder auf Giulio's Veranlassung, mit der Ausführung einer Marmorkopie des Laokoon, die er Franz I. statt des Originals, das er demselben unvorsichtigerweise versprochen, zum Geschenk machen wollte. Die Arbeit wurde erst 1525, zur Zeit Clemens' VII., vollendet, dem sie so sehr gefiel, dass er beschloss, sie für sich zu behalten und dem König von Frankreich statt ihrer einige antike Statuen zu schicken. Diese manierirte und vielfach rohe Nachbildung der berühmten Gruppe gelangte späterhin zu großem Rufe; der Beifall, den sie damals fand, war jedoch keineswegs ein allgemeiner. Die Gesandten von Venedig, die sich 1522 in Rom aufhielten, schrieben an den Senat, dass der Künstler, der den Laokoon kopire, wenn er auch fünfhundert Jahre lebe, doch nichts hervorbringen werde, was sich mit dem Original vergleichen lasse. Die Prahlerei, mit der sich Bandinelli vermessen hatte, das antike Vorbild übertreffen zu wollen, wurde durch einen, Tizian zugeschriebenen, Holzschnitt lächerlich gemacht, der einen großen und zwei kleine von Schlangen umwundene Affen darstellte, in derselben Haltung, wie die Figuren der Laokoongruppe. 1531 wurde die Kopie im Hofe des Palastes der Medici aufgestellt, gegenwärtig befindet sie sich in den Uffizien zu Florenz. (Vasari sagt, dass B. den rechten Arm des Laokoon aus Wachs ergänzte; nach den Beschädigungen, welche die Gruppe 1527 erfuhr, wurde derselbe von Montorsoli restaurirt. Der gegenwärtige Stucco-Arm ist, nach Fea's Angabe (Misc. I) von Cornacchioni im 17. Jahrh. angesetzt; er hat dieselbe gestreckte, jedenfalls unrichtige Haltung, wie der rechte Arm des Laokoon in Bandinelli's Kopie.)

Als die Medici 1527 zum dritten Male vertrieben wurden, hielt sich B. in Florenz nicht für sicher und flüchtete nach Lucca. 1530 ging er zur Kaiserkrönung Karls V. nach Bologna und von da mit Clemens VII. nach Rom, wo er unter anderem das später nicht zur Ausführung gelangte Modell eines Erzengel Michael, der auf dem Castell S. Angelo aufgestellt werden sollte, und ein Relief mit der Darstellung der Kreuzabnahme entwarf. Das letztre liess er von Jacopo della Barba in Bronze giessen und machte es Karl V. zum Geschenk, der ihn dafür zum Ritter des S. Jago-Ordens ernannte. Zu derselben Zeit, wo seinem Ehrgeiz diese glänzende Genugthuung wurde, übertrug ihm die Republik Genua die Errichtung eines allegorischen Standbildes des Andrea Doria. Nachdem er in Carrara mit öfteren Unterbrechungen und ziemlich lange daran gearbeitet, liess er es aus Trotz, als man ihn zu drängen anfing, unvollendet liegen.

Zu Ende des Jahrs 1530, als die Medici die Herrschaft wieder erlangt hatten, war B. nach Florenz zurückgekehrt und hatte eine schon früher begonnene Arbeit wieder aufgenommen, mit der er nun einen Haupttrumpf gegen Michelangelo auszuspielen hoffte. 1508 hatte der Gonfaloniere Soderini eine Gruppe des Herkules und Cacus bei Michelangelo bestellt, die am Thore des Palazzo vecchio, der Statue des David gegenüber, ihren Platz finden sollte; ein mächtiger Marmorblock lag in den Brüchen von Carrara schon bereit, aber der Plan blieb unausgeführt, obschon ihn Michelangelo später bei Leo X. und Clemens VII. mehrmals zur Sprache brachte. B. beschloss, sich der Sache zu bemächtigen; es gelang ihm, von Clemens VII. den Auftrag zur Ausführung jener Gruppe für den nämlichen Platz und zugleich jenen Marmor zu erhalten, der 1525 in Florenz für ihn anlangte. Bei der Ausschiffung fiel der Block in den Arno und konnte nur mit grosser Mühe ans Land gebracht werden; ein satirisches Epigramm von Giov. Negretti sagte, der Stein habe sich in den Fluss gestürzt aus Kummer über das traurige Loos, dass er Michelangelo entrissen und den Händen Bandinelli's überliefert werden sollte. Während der republikanischen Zeit von 1527—30 war dann Hoffnung gewesen, dass Michelangelo doch noch zu seinem Rechte gelangte; die Signorie hatte ihm den bereits abozzirten Marmor angeboten und Michelangelo war entschlossen, einen Simson daraus zu machen, als die Medici zurückkehrten und der Block Bandinelli wieder zugewiesen wurde. 1534 war die Gruppe fertig und am 1. Mai desselben Jahres ward sie vor dem Palast, wo sie noch jetzt steht, aufgestellt. Eine Fluth von Spott- und Schmähgedichten ergoss sich über das Werk, das in Wahrheit die gewaltigen Ansprüche, mit denen es auftrat, wenig rechtfertigte. Trotz seiner Kolossalität ist es eine sehr gewöhnliche Arbeit, schwerfällig und wirkungslos, in den Formen roh übertrieben, namentlich in der Muskulatur des Herkules, dessen Rumpf von der künstlerischen Kritik jener Tage mit einem Sack voll Kürbissen verglichen wurde; dem Cacus legte eines der Spottgedichte folgende Worte in den Mund

Ercole non mi dar, che i tuoi vitelli
Ti renderò con tutto il tuo bestiame.
Ma il bue, l'ha avuto Baccio Bandinelli.

(Herkules, lass mich los, ich will dir deine Kälber und alles übrige Viehzeug zurückgeben, den Ochsen musst du von Bandinelli fordern.) Die härteste Kritik des Werkes findet sich in der Selbstbiographie Benvenuto Cellini's, der mit B. in heftiger Feindschaft lebte und, wie er selbst erzählt, wegen der Ränke, die jener am Hofe des Herzogs Cosimo gegen ihn anzettelte, nahe daran war, ihn umzubringen. Eine Entschädigung für die öffentliche Verurtheilung seiner Arbeit fand B. in der Anerkennung Clemens' VII., von dem er für die Gruppe, ausser der Bezahlung, ein Landgut in der Nähe seiner Villa Pizzidimonte erhielt.

Sein Grabmal gedachte Clemens VII., zugleich mit dem Leo's X., gleichfalls von B. ausführen zu lassen. Nach dem Tode des Papstes (Ende 1534) wurden beide Monumente bei Alfonso Lombardi bestellt; Bandinelli jedoch wusste durch unermüdliches Intriguiren den Auftrag wieder an sich zu bringen, betrieb aber, nachdem er den grössten Theil der ausbedungenen, ziemlich beträchtlichen Summen eingestrichen, die Ausführung sehr nachlässig und liess die Arbeit sogar unvollendet stehn, als sich ihm in Florenz Aussicht auf neue Bestellungen bot. Zwei von Gaye mitgetheilte Briefe Baldassare Turini's, der zum Comitee der Auftraggeber gehörte, berichten über diese Angelegenheit ausführlich und mit dem Ausdruck gerechter Entrüstung. Nur einen Theil der Monumente, die Reliefs und Nebenfiguren, ganz mittelmässige Arbeiten, hat B. späterhin fertig gemacht, während die Statuen Leo's X. und Clemens' VII. von Nanni di Baccio Bigio und Raffaello da Montelupo ausgeführt wurden. (Beide Grabmäler befinden sich in S. Maria sopra Minerva zu Rom.)

In Florenz war es der Herzog Cosimo I., an dem sich B. nun einen neuen Gönner verschaffte. Im Auftrag desselben arbeitete er das Monument Giovanni's delle bande nere (des Vaters von Cosimo), das, ursprünglich für die Kirche San Lorenzo bestimmt, gegenwärtig in einer Ecke des Platzes vor der Kirche aufgestellt ist; die halbfertige Statue Giovanni's, eine plumpe, unbedeutende Figur, die lange Zeit im grossen Saal des Palazzo vecchio stand, wurde erst 1850 auf das Postament gebracht; das letztere ist reich ornamentirt und trägt ein Relief (Giovanni, von einer Schaar Gefangener umgeben), das zu Bandinelli's besseren Arbeiten gehört und in einem einfacheren Geschmack durchgeführt ist, als die meisten Werke der damaligen, immer entschiedener in's Malerische ausartenden Reliefplastik.

Obschon ihm die Architektur ein ziemlich fremdes Gebiet war, hatte er doch den Ehrgeiz, auch hier sich hervor zu thun. Er legte dem Herzog den Plan zu einem Umbau des Palazzo vecchio vor, den er mit Giuliano di Baccio Bigio entworfen hatte, der aber glücklicherweise nur zum geringsten Theil, in einer Restauration des grossen Saales, zur Ausführung kam; später, im J. 1558, bot er sich der Herzogin von Pisa zur Erbauung eines Palastes an, ohne jedoch mit dem Antrag Erfolg zu haben. Für die Wandnischen in jenem Saal des Palazzo vecchio arbeitete B. eine Anzahl noch jetzt dort befindlicher Porträtfiguren, die in den Köpfen eine gewisse Grösse der Auffassung zeigen: eine zweite Statue des Giovanni delle bande nere und die Statuen des Herzogs Alessandro und Leo's X. Die des letzteren wurde nach Bandinelli's Tode von Vincenzio Rossi vollendet; die in demselben Saal aufgestellte Gruppe der Krönung Karl's V. durch Clemens VII. ist wol auch nur zum Theil von B. ausgeführt.

Noch während er mit diesen Arbeiten beschäftigt war, wusste er Cosimo zu einer neuen Unternehmung zu bestimmen. Im J. 1540 hatte der Herzog an die Dombauverwaltung die Verordnung erlassen, dass von ihr keine Arbeit vorgenommen werden solle ohne sein und Bandinelli's Vorwissen (Gaye, II. 498). Auf Antrieb des letzteren beschloss er jetzt die Herstellung der von Brunellesco projektirten marmornen Chorschranken vor dem Hauptaltar des Doms. Der plastische Schmuck derselben wurde von B. ausgeführt; er besteht aus 88 halberhabenen Figuren, Propheten-, Apostel- und anderen Heiligengestalten, die ohne Zweifel die bedeutendsten Arbeiten des Künstlers sind. In Stellung und Bewegung grossentheils sehr glücklich erfunden und durchgehends, namentlich in den klar und in grossen Massen angeordneten Gewändern, einfach behandelt, zeigen sie am reinsten, was Bandinelli vermochte. Für den Hauptaltar des Doms arbeitete er zunächst die Figur eines Adam, die er später, weil sie ihm missfiel, zu einem Bacchus umgestaltete (jetzt im Palast Pitti, im Vestibul des ersten Stockes); das Seitenstück dazu, eine Eva, verwandelte er in eine Ceres, die er nebst einem Apoll der Herzogin schenkte (jetzt im Garten Boboli zu Florenz). Zwei andre Statuen von Adam und Eva, unschöne, aber in einzelnen Theilen mit auffälliger naturalistischer Strenge durchgeführte Figuren (bez. 1551), fanden an der Rückseite des Altars ihren Platz, von wo sie 1722 wegen ihrer Nacktheit entfernt und in den Salone des Palazzo vecchio gebracht wurden. (Jetzt im Bargello zu Florenz; im Dom befindet sich an ihrer Stelle seit 1722 die Kreuzabnahme Michelangelo's). Die übrigen von B. für den Altar ausgeführten Skulpturen, eine Pieta (der todte Christus, von einem Engel unterstützt) und die Statue eines Gottvater, beide in Komposition und Ausführung sehr gering, gelangten nicht an den für sie bestimmten Platz; jene kam in die Kapelle Baroncelli von S. Croce zu Florenz, diese in den Klosterhof derselben Kirche, wo sie noch jetzt stehn.

Um die Angriffe, die er sich durch seine letzten

Werke aufs neue zuzog, wenig bekümmert, arbeitete B. mit hartnäckiger Kraft und stets auf die Vermehrung seines grossen Vermögens bedacht, bis ins hohe Alter. Noch kurz vor seinem Tode trug er sich mit dem Plan zu einer neuen grossen Arbeit, der Ausführung einer Kolossalstatue des Neptun für den Brunnen auf der Piazza del Granduca, und erlangte vom Herzoge, nicht ohne die ihm gewohnten Mittel der Intrigue, auch noch den Auftrag dazu; die Statue wurde später von Ammanati ausgeführt (s. diesen). Ein merkwürdiges Denkmal seines verhängnissvollen Wetteifers mit Michelangelo ist seine letzte Arbeit. Er hatte gehört, dass Michelangelo eine Kreuzabnahme (das oben genannte Werk) für sein Grabmal ausführe; ein ähnliches Werk, beschloss B., solle auch das seinige zieren. Sein natürlicher Sohn Clemente, der ihn häufig bei seinen Arbeiten unterstützte und in Rom in jungen Jahren starb, hatte eine Gruppe des todten Christus und Nikodemus begonnen; diese vollendete B. und liess sie in einer Kapelle von S. Annunziata zu Florenz, die er für sich und seine Familie zur Begräbnissstätte ersehen, aufstellen. Bald nachher starb er, 72 Jahre alt, den 7. Febr. 1560 (nach florentinischem Stil 1559). Das Grabmal trägt die Reliefbildnisse Bandinelli's und seiner Gattin und die Inschrift: D. O. M. Baccius Bandinel. Divi Jacobi Eques sub hac servatoris imagine a se expressa cum Jacoba Donia uxore quiescit. An. S. MDLIX.

Noch sind nachträglich Bandinelli's Zeichnungen zu erwähnen, in denen er oft bedeutender und weit weniger manierirt erscheint, als in seinen Skulpturen. Er hatte sich als Zeichner zuerst Anerkennung verschafft und war als solcher auch späterhin unausgesetzt und vielfach thätig. Einige seiner frühesten Blätter (eine Kleopatra, Gli scheletri u. a.) wurden von Agostino Veneziano, eine Darstellung des Kindermordes von Marco da Ravenna, die Marter des hl. Laurentius, eine Komposition, für die er von Clemens VII. den St. Petersorden erhielt, von Marcanton gestochen (s. u.). Noch in den letzten Jahren zeichnete er zwei grosse Kartons, die Schöpfung der Eva und die Austreibung aus dem Paradies, die er für die Herzogin von Florenz von Andrea del Minga als Oelgemälde ausführen liess (die letzteren befinden sich jetzt im Prometheussaal des Palast Pitti). Ziemlich zahlreich sind die kleineren, mit Feder oder Rothstift ausgeführten Handzeichnungen Bandinelli's, meist einzelne Figuren, hauptsächlich Akte, in der Regel derb und breit, zuweilen aber auch mit einer an Donatello erinnernden Strenge behandelt. Die Sammlung des Louvre bewahrt von seiner Hand eine Reihe Thierstudien, die sich besonders durch Naturtreue und eine überraschende Anspruchslosigkeit der Behandlung auszeichnen.

Bei Lebzeiten Bandinelli's war die Verurtheilung seiner Werke zum Theil eine Folge des Hasses gegen seine Persönlichkeit. Vasari's Kritik ist ziemlich objektiv. Späterhin, in der eigentlichen Barockzeit, zu welcher das Zeitalter Bandinelli's nur erst den Uebergang bildet, stand er in grossem Ansehn und schon Borghini (Ende des 16. Jahrh.) spricht von ihm in den Ausdrücken entschiedner Bewunderung. Bottari (18. Jahrh.) stellte das Relief am Sockel des Denkmals von Giovanni delle bande nere noch der Antike an die Seite und selbst von Cicognara wird B. noch in mancher Beziehung überschätzt. Er ist, wie Burckhardt sagt, ein sonderbares Gemisch von angeborenem Talent, Reminiscenzen der älteren Schule und einer falschen Genialität, die bis ins Gewissenlose und Rohe geht.

Die Kunstformen Michelangelo's wirkten wie ein Bann auf die nachfolgenden Talente; unvermögend, das übermächtige Vorbild zu erreichen, waren sie doch gezwungen, es nachzuahmen. Bandinelli vor allen, der Michelangelo's Grösse hasste, war in der Hauptsache nichts anderes, als ein Nachahmer desselben. Mit dem Ehrgeiz jener falschen Genialität trachtete er danach, ihn zu überbieten, mit einer Anstrengung, die sein Talent nicht selten vollständig lähmte und seine bedeutenden künstlerischen Kenntnisse, die Frucht energischer und ausdauernder Studien, oft geradezu nutzlos machte. Am deutlichsten bekundet sich sein machtloses Ringen mit dem Geiste Michelangelo's in der Gruppe des Herkules und Cacus. An die Stelle jener Formengrösse, die in Michelangelo's Werken als der nothwendige Ausdruck eines gewaltigen Lebens erscheint, ist hier das nur Kolossale getreten, eine prahlerische Grossartigkeit, die fast nur noch in der räumlichen Vergrösserung der Verhältnisse besteht, roh und leer in den Formen, ohne innere Energie in der Bewegung der Gestalten. Nur in den Fällen, wo er sich, wie in den Figuren der Chorschranken, des krankhaften Wetteifers mit Michelangelo entschlägt, kommt sein Talent zur Geltung; zuweilen finden sich dann, wie in den Statuen von Adam und Eva, Anklänge an den straffen Naturalismus der früheren Schule. Alle übrigen Skulpturwerke Bandinelli's zeigen nichts anderes als den Verfall der Kunst.

Bildnisse des Künstlers:

1) Angebliches Selbstporträt, Kniestück, von Skulpturen umgeben, in den Uffizien zu Florenz. Gest. von N. della Casa. In: Museo Fiorentino. Fol.

Das Porträt im Louvre (No. 519), das lange Zeit irrtümlicherweise für ein Selbstbildniss Bandinelli's gegolten, wird von Mündler (Essai d'une analyse critique etc.) für ein andres Porträt und eine Arbeit des Veroneser Giov. Francesco Caroto erklärt.

2) Brustbild, von der Gegenseite gest. zur Porträtsammlung von Odieuvre. Ohne Namen des Stechers. 4.

3) Brustb. im Profil, Holzschnitt in den Ausg. des Vasari.

4) Gürtelbild. F. Salviati p. G. B. Cecchi sc. In: Serie degli uomini illustri etc. 4.
5) Brustb. Gez. von Traballesi, gest. von Alegrini.
6) Ganze Figur, sitzend; mit der Linken fasst B. eine kleine Statue des Herkules, links in gleicher Höhe mit letzterer stehen zwei Grazien, ihm zu Füßen liegt ein Löwe. Bez. A. S. 1518.
(*L. Gruner.*)
7) Brustb. Gio. Dom. Campiglia dis. Silv. Pomarede scolp. Baccio Bandinelli pittore e scultore nacque in firenze l'anno 1487 morè l'anno 1559.
I. Nur mit dem Namen des Stechers.
II. Mit demselben, dem Namen des Zeichners u. der oben angegebenen Unterschrift.
(*L. Gruner.*)

a) Nach ihm gestochen, lithographirt u. in Holz geschnitten:

I. Skulpturen.

1) Die Statuen Adam und Eva. Gest. von Ferd. Gregori.
2) Das angeblich von A. Sansovino begonnene und von B. vollendete Relief an der Santa casa in der Kirche von Loreto (die Geburt der Maria). Gest. von einem unbekannten Schüler Marc Anton's, nach Ottley wahrscheinlich von G. G. Caraglio. Mit der Adresse des Ant. Salamanca. 1540. gr. qu. Fol.
Gleich grosse und gleichseitige Kopie. Adresse und Jahreszahl, wie in Original, nebst: Nic. Van Aelst for. Romae.
Andere Kopie im gegenseitigen Sinne.
(*L. Gruner.*)
3) —— Dasselbe. Bacius Florentinus inventor. Nicolaus Beatricius Lotharingus restituit et formis suis exc. Gr. qu. Fol.
4) Die Relieffiguren an den Chorschranken im Dom zu Florenz (Propheten, Apostel etc.). Gest. von Fil. Morghen und seinen Schülern; 8 Bll. sind Jugendarbeiten von Raf. Morghen, dem Sohne Filippo's (s. Catalogo dell' opere d'Intaglio di Raff. Morghen). Fol.
5) —— Dieselben. Im Umriss gest. von Lasinio In: La Metropolitana Florentina illustrata.
6) 3 Figuren derselben. Im Umriss gest. in: Cicognara, La Storia della Scultura. Tav. LXIV u. LXV.
7) Die Gruppe des Herkules und Cacus. Im Umriss abgebildet in: Denkmäler der Kunst. Atlas zu Kuglers Handb. der Kunstgesch. Taf. 72.
8) Das Relief am Sockel des Denkmals von Giovanni delle bande nere zu Florenz (Giovanni, von einer Schaar Gefangener umgeben). Gest. von Ferd. Gregori qu. Fol.
9) —— Dasselbe. Im Umriss abgebildet in Cicognara, La Storia della Scultura. II. Tav. LXIV.

II. Zeichnungen.

1) Der Eintritt Noah's in die Arche. Feder. Bouteillier lith. (Denon, Monuments 78).
2) Simson und Delila. Feder u. Bister. N. Strixner del. (Münchner Handzeichnungswerk. 331).
3) Abigail bringt dem David Geschenke. Gest. von einem ungenannten Italiener 1543. B. 8. qu. Fol.
4) Die hl. Familie mit Elisabeth und Johannes. Feder u. Bister. N. Strixner del. (Münchner Handzeichnungswerke 332).
5) Der Kindermord. Gest. von Marco da Ravenna. Rechts: Bacius Florentinus und das Monogr. des Stechers. Mit der Adresse von Lafrery und Rossi. B. No. 21. Gr. qu. Fol.
Kopirt von N. Beatrizet. B. 11.
6) Derselbe Gegenstand. Gegenseitiger Stich. Links: Bacius Florentinus und das Monogr. Marco's da Ravenna. B. No. 21. Cop. B.
7) Derselbe Gegenstand, mit Veränderung (Herodes sitzt auf einer Tribüne). G. B. de Cavallerijs sc. 1561. gr. qu. Fol.
I. Mit der Adresse Salamanca's.
II. Mit der Adr. Rossi's.
8) Derselbe Gegenstand. Gest. von Phil. Thomassin. qu. Fol.
9) Derselbe Gegenstand. Stich mit dem Monogr. Marcanton's und der Inschrift: BACCIVS. BRANDIN. INVEN. Von Bartsch (XIV. 21.) dem Sanuti zugeschrieben. gr. qu. Fol.
10) Derselbe Gegenstand. Von einem alten Meister in Holz geschnitten (Sternberg. 3062).
11) Die Predigt des Johannes. Feder. C. Sculp. (Caylus, Cabinet du Roy.) kl. Fol.
12) Die Grablegung Christi. Rothstift. Zu einem Relief. (Macé, Cabinet Jabach.)
13) Die Grablegung Christi. Federskizze. N. Strixner fecit. (Münchener Handzeichnungswerk 15.)
14) Die hl. Frauen und die Jünger trauernd an der Leiche Christi. Rothstift. (Macé, Cabinet Jabach.)
15) Petrus und Johannes im Tempel Kranke heilend. Feder. In Prestel's Manier.
16) Die Marter des hl. Laurentius (»La Graticola«). Gest. von Marc-Anton. gr. qu. Fol. B. 104.
Kopie von Marco da Ravenna, von gleicher Grösse, wie das Original und gleichseitig. Ant. Lafreri u. Gio. Giacomo Rossi form. Roma alla Pace.
Kopie von D. Ghisi. 1582. gr. Fol.
Kopie von Mich. Luchese. Mit dem Monogr. M. L. und der Adresse von Lafreri. Fol. B. 104. C.
Kopie von Giul. Sanuti.
Kopie. Bez.: Rabell Bellovaeus Lut Paris. Julius Golz. kl. qu. Fol.
16a) Derselbe Gegenstand in flüchtiger Zeichnung, vermutlich eine erste Skizze, von der ausgeführten Komposition sehr abweichend. (Im Louvre.) Gest. von Caylus.
16b) Der ganze obere Theil und Anderes der Komposition, nach einer flüchtigen Skizze zu einer Auferstehung des Lazarus verwendet. C.* scolp. (Caylus, Cabinet du Roy·)
(*L. Gruner.*)
17) Apollo und die in einen Lorbeerbaum verwandelte Daphne. Agostino Veneziano fec. 1515. Fol. B. 317.
18) Der junge Herkules (Bandinelli?). Gest. von Ag. Veneziano. Fol. Le Bl. 52.
19) Jupiter oder Bacchus als Kind bei den Nymphen. Feder. J. Pilizotti lith. (Lithogr. nach Zeichnungen der Albertina).
20) Orpheus von den Nymphen zerrissen. Kreide. J. Pilizotti lith. (Lithogr. nach Zeichnungen der Albertina.)
21) Thaten des Herkules. Feder. Jourdy lith. (Chabert, Galerie des Peintres.)
22) Der sterbende Herkules. Federstudie. J. Vivares sc. (Ottley, The italian school 38).

23) Urtheil des Paris. Feder. St. Morys sc. 1785 (St. Morys, Choix de Dessins 5.)
24) Der Raub der Helena (?). Feder und Bister. N. Strixner del. (Münchner Handzeichnungswerk.)
25) Das Opfer der Iphigenia. Gest. von Agostino Veneziano. Bez.: A. V. 1515. Fol. B. 194.
26) Die Götter des Olymp an einer Tafel, vor ihnen eine weibliche Gestalt mit der Trompete (die Fama). Gest. von Ag. Veneziano. Bez.: A. V. 1516. A. Salam. excud. kl. Fol. B. 241.
27) Die Hochzeit des Vertumnus und der Pomona. Gest. von J. F. Fiorentin. Orefi. F. M. D. XLII. qu. Fol. B. XV. p. 502.
28) Diogenes, auf dem Boden sitzend und an einen Baum gelehnt. (Nach Bandinelli?) Gest. von Ag. Veneziano. Bez.: A. V. 1515. kl. qu. Fol. (Nagler, Monogr.)
29) Die Sabinerinnen. Angeblich nach Bandinelli oder Rosso. Gest. von G. J. Caraglio. gr. qu. Fol.
30) Kleopatra, stehend, die Schlange an die Brust legend. Gest. von Ag. Veneziano. Bez.: A. V. 1515. Bacio Fiorentino inventor. kl. Fol.
31) Der Kampf der Vernunft und der Liebe. N. Beatrizet sc. Ant. Salmnc. excudeb. Roma 1545. gr. qu. Fol. B. 444.
32) Amor spielt mit einer Frau Würfel (Allegorie auf die Liebe). B. Bandinelli inv. Unbekannter Stecher. gr. qu. Fol. B. 11.
33) Ein ruhender Held, nackte Figur. Feder. J. Pilizotti lith. (Albertina.)
34) Ein sich umarmendes junges Paar. Feder. W. W. Ryland sc. (Rogers, Collection 13.)
35) Der Mann mit zwei Trompeten. MarcAnton sc. qu. 8. B. 356.

Kopirt von J. Hopfer. qu Fol. B. 41.

36—40) 5 Bll. mit verschiedenen Figuren (Heilige, Kopie nach der Antike etc.). Gest. von Joh. Episcopius. In dessen Paradigmata graphices variorum artificum. (No. 29. 32. 34. 35. 38) 8.
41) Die beiden Philosophen. Gest. von Ag. Veneziano. 8. B. 439.
42) Der Philosoph, am Fenster sitzend. Gest. von Dems. Bez.: A. V. 8. B. 447.
43) Ein Mann, der einem andern aufstehen hilft. Gest. von Dems. 8. B. 440.
44) Der Mann mit der Leier. Gest. von Dems. Bez.: A. V. 1515. 8. B. 454.
45) Ein sitzender nackter Mann mit gebundenen Armen wird von einem jüngeren Manne mit einem Mantel bedeckt. Holzschnitt in Braun auf röthlichem Papier von J. Skippe. Bez. auf einem Steine: Typum hunc ab originali Scheda Bac. Bandinelli Joan. Skippe in Ligno celavit etc. 1782. gr. Fol. (Skippe, Holzschnittwerk 28).
46) Kampf nackter Männer mit Löwen (oder der siegreiche Herkules). Feder. Aus Knight's Sammlung. Metz sc. (Metz, Imitations of drawings).
47) Drei Frauen. Studienbl. Feder. F. Piloty del. (Münchner Handzeichnungswerk 27).
48) Zwei an einer Säule sitzende Mädchen, die eine spinnt. Rothstift. (Macé, Cabinet Jabach.)
49) Zwei nackte Männer, die Leichen tragen, ein dritter folgt ihnen. (Macé, Cabinet Jabach.)
50) Vier kämpfende Gladiatoren mit Schwertern und Schilden. Feder. C.* sculp. (Caylus, Cabinet du Roy.)
51) Ein junger Mann trägt einen Greis, ihm folgt ein Weib mit Laterne, vielleicht die Flucht des Aeneas. Rothstift. B. V. 2. Febr. 1794 (Saint-Morys, Disegni originali.)
52) Männlicher aufblickender Kopf mit Mütze. Feder. (Saint-Morys, Disegni originali.)
53) Kopf eines Greises mit grossem Bart. Kreide (Saint-Morys, Disegni originali.)
54) Kopf eines Mannes mit Bart (angebl. Porträt Michelangelo's). Feder. G. Lewis sc. (Chamberlaine, Orig. Designs 64.)
55) Ein Mann, der sich auf einen Tisch stützt und liest. Feder. N. Strixner fec. (Münchner Handzeichnungswerk.)
56) Leichenöffnung. Komposition von 37 Figuren. Feder. C.* sculp. (Caylus, Cabinet du Roy.)
57) Entwurf zu dem Grabmal Clemens' VII. Feder. C.* sculp. (Caylus, Cabinet du Roy.)
58) Entwurf zu einem Relief mit vielen weiblichen Figuren. Kreide. Boutellier lith. (Denon, Monuments. 79.)
59) Gli Scheletri (Anatomische Zeichnungen) Gest. von Agostino Veneziano. Bez.: A. V. 1518. qu. Fol.
60) —— Dieselben. Gest. von Marco da Ravenna. qu. Fol.
61) Die kleinere Zeichenschule (die Akademie). Gest. von Ag. Veneziano. Bez.: A. V. 1531. qu. Fol. B. 418.

Kopie, ohne A. V. und Jahreszahl. 4. B. 418.

62) Die grössere Zeichenschule. Enea Vico sc. Romae Petrus Paulus Palumbus formis. gr. qu. Fol. B. 49.

Auf späteren Abdrücken: Gaspar Albertus Successor Palumbi.

63) Das Bildniß Cosimo's II. Kniestück, reiche Rüstung. Gest. von Nic. de la Casa. gr. Fol. Links oben auf einem Papierstreifen:

Baciu Band
s inel
1544

Rechts, unter dem Ring der Medici, auf einer Löwenhaut:

Cosmus
medices
florent
iae Dux
II

Unten auf einer Austernmuschel:

N. D. LA
CASA F.
Ant. Lafrery Romae.
(*L. Gruner.*)

b) Photographien nach Zeichnungen.

1) Handzeichnungen in den Uffizien zu Florenz, photogr. von Braun in Dornach. 1869. Fol. Die Geburt der Maria. — Maria mit dem Kind. — Christi Einzug in Jerusalem. — Ecce Homo. — Ein Evangelist. — Die Gruppe des Herkules u. Cacus. — Akte und Gewandfiguren.
2) Handzeichnungen in der Accademia delle belle arti zu Venedig, photogr. von Braun: Anatomische Studien, Akte und Gewandfiguren.
3) Handzeichnungen in der Turiner Sammlung: Vier männliche Figuren, Karyatiden mit Simsen und ein männlicher Kopf mit Bart. Marville photogr. (Marville, Collection de Turin. 52. 58).

4) Handzeichnungen in der Albertina zu Wien, photogr. von Braun: Die Schöpfung des Menschen. — Das Opfer Abrahams. — Herkules als Kind. — Kampf eines Löwen und eines Pferdes. — Akte u. Gewandfiguren.
5) Handzeichnung im Besitz des Großherzogs von Weimar, photogr. von Braun: Kopie nach Michelangelo's jüngstem Gericht.
6) Handzeichnung in der Dresdner Kupferstichsammlung: Stehende Kuh. Reproduzirt in den von Gruner herausgegebenen Photogr. der Dresdner Handzeichnungen.
7) Handzeichnungen im Louvre zu Paris, photogr. von Braun. 1867. Fol.: Heilige Familie. — Grablegung Christi. — Pietà. — Bildniß der Jacopa Doni, Gattin Bandinelli's. — Akte, Gewandfiguren, einzeln und in Gruppen. — Stehender Ochse. — Stehender Esel.
8) Handzeichnung in der Ermitage zu St. Petersburg: Die drei Marien am Grabe Christi und zwei Engel. Photogr. in: Klynder, Dessins de l'Ermitage No. 38.

s. Vasari, ed. Le Monnier. X. 293—345. XIV. Tav. alf. — Benvenuto Cellini, Vita di Benv. Cellini, passim. — Borghini, Il Riposo. pp. 389 ff. — Bottari, Raccolta di Lettere etc. II. — Baldinucci, Opp. VII. — Lanzi, Pitt. It. Ed. 4. I. 134. — Giov. Targioni, Viaggi per la Toscana. Firenze 1768 (hier das Gedicht Negretti's). — Cicognara. Storia della Scultura, II. 304. — Gaye, Carteggio. II. 276 ff. 498 ff. III. 4. — Perkins, Tuscan sculptors. II. 143 ff. — Grimm, Leben Michelangelo's. 4. Aufl. I. 412—414. II. 4 ff. — Burckhardt, Cicerone, 3. Aufl. p. 741. — Reumont, Beiträge zur ital. Geschichte. III. 439—441. 444. 448.

Herm. Lücke.

Clemente Bandinelli, Bildhauer, der natürliche Sohn Baccio Bandinelli's. s. den vor. Art.

Michelangelo Bandinelli, Maler, Neffe des Baccio Bandinelli. Einige seiner mittelmässigen Bilder befinden sich in S. Maria Novella zu Florenz.

s. Zani, Enciel. — Fantuzzi, Guida di Firenze.

* * *

Bandinelli. Francesco Bandinelli von Imola, Maler zu Anfang des 16. Jahrh. Er wird von Malvasia unter den Schülern Lorenzo Costa's aufgeführt.

s. Malvasia, Felsina pittrice. Ausg. von 1841. I. 50. — Zani, Enciel.

* * *

Bandinelli. Marco Bandinelli, genannt Marchino di Guido Reni, Maler in Bologna, erste Hälfte des 17. Jahrh. Er war gleichzeitig Diener, Koch, Hausmeister und Schüler Guido Reni's. Von seinen Bildern erwähnt Malvasia ein Altarstück im Oratorium der Brüderschaft von S. Giacomo in Bologna.

s. Malvasia, Felsina pittrice, Ausg. 1841. II. 42. 410 etc.

* * *

Bandini. Giovanni Bandini, florentinischer Bildhauer, geb. 1540, † um 1600, Schüler Baccio Bandinelli's, mit dem Beinamen Giovanni dall' Opera (del Duomo), weil er immer in einer Werkstatt des Dombauplatzes arbeitete. Er war bei der Ausführung von Bandinelli's Reliefligguren an den Chorschranken im Florentiner Dom betheiligt und arbeitete später für den Dom die Statuen der hh. Philippus und Jakobus d. j., die sich in jener Zeit des beginnenden Barock durch eine gewisse Schlichtheit der Behandlung auszeichnen (abgebildet bei Cicognara, II. Tav. LXI); für die Kirche S. Maria novella in Florenz lieferte er die Altarreliefs in der Kapelle Gaddi (eines derselben abgebildet bei Cicognara, II. Tav. LX.), für das von Vasari entworfene Grabmal Michelangelo's in S. Croce zu Florenz die allegorische Figur der Baukunst, gleichfalls eine tüchtige, an die Muster der früheren Epoche erinnernde Arbeit (abgebildet bei Cicognara, II. Tav. LXV). Die Porträtbüsten Bandini's, deren Baldinucci mehrere erwähnt, waren sehr geschätzt.

s. Vasari, ed. Le Monnier. XII. 295. 299. 310. — Baldinucci, Opp. IX. 534. — Cicognara, Storia della Scultura. II. 309. — Perkins, Tuscan sculptors. II. 156. — Burckhardt, Cicerone. 3. Aufl. pp. 671. 743.

* * *

Bandini (oder Bandino), s. Dino **Nello.**

Bandrigeen. s. **Baudrighem.**

Banducci. Banducci, italienischer Goldschmied und Kupferstecher zu Ende des 16. Jahrh. (?), von dem sich folgender Stich erwähnt findet:

Der hl. Hieronymus. Nach Lod. Caracci.

s. Heineken, Dict.

W. Engelmann.

Banfi. Girolamo Banfi, Maler, in der 1. Hälfte des 18. Jahrh. in Mailand thätig. Gemälde desselben finden sich in verschiedenen Kirchen dieser Stadt.

s. Latuada, Descr. di Milano.

* * *

Banfi. Antonio Banfi, Maler in Mailand. In den zwanziger und dreissiger Jahren des 19. Jahrh. sah man Historien- und Genrebilder desselben auf den Kunstausstellungen der Brera in Mailand. (Diomedes, Orest und Iphigenie, Francesca da Rimini, Kaiser Joseph II. am Krankenbett einer Wittwe, römische Osterie.)

s. Kunstblatt. 1825. p. 256. — 1828. p. 398. — 1830. p. 337. — 1831. pp. 199. 200.

* * *

Bang. Bang, der Name einer in der 2. Hälfte des 16. und im Anfang des 17. Jahrh. in Nürnberg lebenden Künstlerfamilie. Bekannt sind folgende zwei Mitglieder derselben:

Hieronymus Bang, geb. 1553, † 1630, ursprünglich Goldschmied, dann Kupferstecher, als solcher auch Kunsthändler, der namentlich mit Musterblättern für Gold- und Silberschmiede

handelte. In seinen Stichen ahmte er anfänglich den Virgilius Solis nach, später verfiel er in die verblasene und schwülstige Manier, die bei den Holländern um das Ende des 16. Jahrh. aufkam. Es ist ungewiss, ob alle die unten angeführten Kupferstiche von seiner Hand herrühren; vielleicht sind einige von Anderen angefertigt und von ihm nur im Kunsthandel vertrieben worden.

Sein Bildniss, gest. von J. F. Leonart, Schwarzkunst.

Von ihm gestochen:

1—10) Die Helden der alten Römer; erschienen in Buchform unter dem Titel: Römisches Heldenbüchlein. kl. 8. Auf einem Bl.: H. B. Fecit. Auf einem andern ein aus C und F bestehendes Monogr., vielleicht das des Zeichners oder eines Gehülfen, der an dem Werke mitarbeitete. Kopien nach Goltzius' *Memorabilia aliquot Romanae strenuitatis exempla* 1586.

11—15) Die fünf Sinne, als weibliche Figuren dargestellt, von Ornamenten umgeben auf dunklem Grunde. Auf dem Titelbl. in einem Schilde: HIERONYMVS BANG NVRNBERG. H. 91 millim., br. 66.

16—27) Die zwölf Monate, dargestellt als Knaben mit Waffen, Musikinstrumenten, Füllhorn, Wasserkrug u. s. w. Folge von 12 numerirten Bll.: Auf dem ersten: Hironimus Bang Fecit. H. 122 millim. br. 94.

28—37) Ornamentvorlagen mit kleinen Thieren. Folge von 10 numerirten Bll. H. 71 millim. br. 11?.

38—43) Friesförmige Verzierungen aus Laub- und Blumenwerk, in dem sich Figuren und phantastische Thiere bewegen. Folge von 6 Bll. Auf dem ersten: Hieronimus Bang in Nürnberg excudit. H. 46 millim. br. 108.

44—52) Friesförmige Verzierungen mit Figuren, Thieren und Laubwerkarabesken. Folge von 9 Bll. Auf dem ersten zu den Füssen eines Mannes, der einen Falken auf der Hand hält: HIERO-BANG. H. 30 millim. br. 160.

53—62) 10 Bll. numerirter Ornamentvorlagen. H. 21—47 millim. br. 121.

63—74) 12 Bll. numerirter Ornamentvorlagen. H. 69 millim. br. 108.

75—80) 6 Bll. Ornamentvorlagen. H. 93 millim. br. 65.

In dem handschriftlichen Verzeichniss von Kupferstichen und Holzschnitten aus dem Besitz des Nürnbergers Paul Beheim (verfasst im ersten Viertel des 17. Jahrh.) findet sich noch eine Folge von Kupferstichen von H. B. aufgeführt, die sonst nirgends erwähnt ist: »Zwölf Handtwercker in irer Tracht stehendt. 8.«

s. Nagler, Monogr. III. 678. 714. — Le Blanc, Manuel.

Theodor (Dietrich) Bang, Goldschmied und Kupferstecher in Nürnberg, lebte etwa um dieselbe Zeit wie Hieronymus, bis in das erste Viertel des 17. Jahrh. hinein.

Von ihm gestochen:

1—12) Eine Folge von 12 Bll. Stickmuster. Arabesken mit Vögeln, Blumen und Früchten in Friesform. Theodor Bang fecit. Balthasar Cammox (Corimox) excud. H. 75 mill. br. 222.

13) Ansicht von Bamberg. 1611. gr. qu. Fol. — Es sollen sich auch Bll. mit einem aus T und B gebildeten Monogr. finden.

14—21) 8 Bll. Darstellungen der 7 freien Künste, in einfachen Oval-Rahmen, und das reich verzierte Titelbl.: DIE VII FREIE KUNSTE. Mit dem Zeichen: [Monogramm]. Nürnberg. Hieronymus Bange excudi. 8.

s. Nagler, Monogr. II. 950.

A. Rosenberg.

Bang. Jens Bang, dänischer Architekt und Kupferstecher, geb. 1735 in Kopenhagen, † daselbst 1808. Arzt, Professor der Anatomie an der Kunstakademie und eine Zeit lang Bürgermeister in Kopenhagen, betrieb er die Kunst nur als Liebhaber. Für einen architektonischen Entwurf erhielt er 1765 die goldene Medaille von der Kopenhagener Akademie und war seit 1788 Ehrenmitglied derselben. Die Kupfer zu seinen anatomischen Arbeiten sind von ihm selbst gestochen.

s. Weinwich, Kunstnerlex. p. 14.

L. Dietrichson.

Banheining. Cornelis Banheining, Maler in Haarlem, Mitte des 17. Jahrh. Suiderhoef hat mehrere Porträts desselben gestochen, unter anderen das Bildniss von S. Ampsing.

s. Immerzeel, De levens en werken etc.

* *

Bank, s. Banck.

Bankel. Johannes Bankel, Kupferstecher, geb. 1837 in Nürnberg. Er besuchte die Akademie in München und wurde dann Schüler seines Schwagers, des Kupferstechers Schultheiss, dessen freie malerische Art der Behandlung er sich mit Glück aneignete. Nach einem Aufenthalt in Paris in den Jahren 1866 und 67 kehrte er nach München zurück. Einige Bll., die er für die von Fr. Pecht bei Brockhaus in Leipzig herausgegebene Lessing- und Shakespearegalerie stach (Marwood, Sarah Sampson, der Klosterbruder in der ersteren, Cymbeline und »Was ihr wollt« in der zweiten), zeigen ihn bereits als feinfühligen, gewandten Stecher. Ein grösseres, nach Watter gestochenes Bl., Die lustige Fahrt, welches die Eigentümlichkeit des Malers klar und energisch wiedergiebt, ist noch freier behandelt. In neuester Zeit (1874) hat B. eine Reihe von Porträts, die Bildnisse Mozart's, Händel's, Richard Wagner's und J. von Liebig's gestochen, die auf's neue einen sehr erheblichen Fortschritt zeigen und ihn den besten Stechern der Münchener Schule anreihen.

Fr. Pecht.

Banken. Quirinus van Banken (oder van Banquy), Maler, der von 1618—1640 in Avignon arbeitete und daselbst starb. Sein Name scheint auf flamändische Herkunft hinzuweisen. 1640 malte er ein grosses Altarbild für die Chapelle du Refuge in Avignon. Sein Grab be-

findet sich in der dortigen Kirche Saint Agricol (Chapelle des femmes).

s. Archives de l'art français, Documents. IV. 185. — Barjavel, Dict. biogr. de la Vaucluse.

J. J. Guiffrey.

Banks. Thomas Banks, englischer Bildhauer und Radirer, geb. 1735 zu Lambeth, † 1805 zu London als Mitglied der königl. Akademie der Künste. Von seinen ziemlich manierirten Werken befinden sich mehrere in der Westminsterabtei und in der Paulskirche zu London; in der letztern die Statue des Marquis von Cornwallis und das Monument des an Nelson's Seite gefallnen Kapitän Blaydon Westcott. Bekannt sind ferner zwei Reliefs von seiner Hand: Shakespeare zwischen der tragischen und komischen Muse und ein gestürzter Gigant, im Hintergrund flüchtender Satyr, Hund u. Ziege (s. u.).

Bildnisse des Künstlers:

1) Büste in Medaillon. Se ipse fecit. J. Condé sc. 1791. 8.
2) Brustbild. G. Dance del. 1793. W. Daniell sc. Fol.

a) Nach ihm gestochen:

1) Shakespeare zwischen der tragischen und komischen Muse, Relief. Gest. von B. Smith. Titelbl. zu der Boydell'schen Shakespeare-Galerie. gr. Fol.
2) Dasselbe. Gest. von John Stow, für die kleine Quartausg. der Boydell'schen Shakespearegal.

b) Von ihm gestochen:

1) A falling Gigant. Nach dem von ihm selbst ausgeführten Relief. (Nach Le Blanc, Manuel, gest. von Will. Bond.) qu. Fol.
2) Edw. Henry earl of Warwick and Holland, lord of bedchamber to Georg I. † 1721. Nach seinem Monumente in der Kirche zu Kensington. 4.
3) W. Thorpe, Verfasser von »Destinies of the British Empire«. † 1833. 4. (Zweifelhaft.)

* * *

Bannerman. Alexander Bannerman, Kupferstecher, geb. in Cambridge um 1730, in London bis gegen 1780 thätig. Er stach mehrere Bll. für Boydell's Collection (s. unter No. 1, 2 und 3) und eine Reihe von Bildnissen für Walpole's Anecdotes of Painting (s. No. 4—68). Seinen Ruf begründete er mit dem sorgfältig ausgeführten Stich nach Velazquez (No. 2).

Von ihm gestochen:

1) Josep, Pharao's Traum deutend. Nach Ribera. gr. qu. Fol.
   I. Vor der Schrift.
2) Der Tod des hl. Joseph. Nach Velazquez. qu. Fol.
3) Tanzende Kinder. Nach Le Nain. qu. Fol.
4) Jakob A. Backer, mit dem Bildniss von Charles Boit auf einer Platte. Brustb. in Medaillon. 4.
5) Banck, s. Vaillant.
6) Beckett, s. While.
7) John von Belcamp. Mit Geldorp auf einer Platte. 4.
8) C. Gabriel Cibber, Bildhauer, † 1700. Brustb. in Medaillon. 4.
9) Sir Ralph Colli, s. Ricci.
10) Adrian Van Diest, Maler, † 1704, s. Piper.
11) Will. Dobson, Maler Karl's I. † 1647. Brustb. in Medaillon. 4.
12) Dorigny, s. Winstanley.
13) Simon Dubois, Maler, † 1708, das Porträt von H. Cooke in der Hand haltend. Brustb. 4.
14) A. van Dyck. Nach ihm selbst. 4.
15) Edema, s. Soest.
16) Elder, s. While.
17) John Evelyn. 4.
18) Will. Faithorne. Se ipse p. Brustb. 4.
19) Gaspars, s. Greenhill.
20) Marcus Geerards, Maler, geb. zu Brügge 1561, † 1635. Brustb. Se ipse p. 1627. Kopie nach Hollar. 4.
21) Geldorp, s. Belcamp.
22) John Gill. B. del. et sc. 4.
23) John Greenhill, † 1696. Brustb. Se ipse p. Mit J. B. Gaspars auf einer Platte. 4.
24) Griffière, s. Soest.
25) H. Gyles. Brustb. Mit J. Jowel auf einer Platte. 4.
26) A. Hanneman. Brustb. Nach Van Dyck. 4.
27) Egbert Hemskirk, Kunstschriftsteller. Mit John Riley auf einer Platte. 4.
28) G. Hoefnagel. Halbfig. 4.
29) Howard, s. Wren.
30) Jamesone, Maler, mit Frau und Kind. Nach ihm selbst. 4.
31) Inigo A. Jones, Architekt, Brustb. Nach A. van Dyck. 4.
32) Jowel, s. Gyles.
33) Will. Kent, Architekt. Brustb. 4.
34) Louis Laguerre. Brustb. Mit Jervas und Lens auf einer Platte. 4.
35) Georg Lambert, Landschaftsmaler. 4.
36) Lens, s. Laguerre.
37) Hubert Lesueur. Gürtelbild. 4.
38) Lodge, s. Vaillant.
39) J. van Mabuse. Gürtelb. 4.
40) Matthews, s. Petitot.
41) Peter van der Meulen. Brustb. 4.
42) Mytens der Aeltere. Halbfig. Nach A. van Dyck. 4.
43) J. Petitot. Brustb. Mit T. Matthews u. J. Torrentius auf einer Platte. 4.
44) E. Pierce sen. Brustb. Mit seinem Sohn (E. Pierce jun.) auf einer Platte. 4.
   I. Vor der Schrift.
45) Francis le Piper, Maler. Gürtelb. Mit A. van Diest auf einer Platte. 4.
46) Place, s. Vaillant.
47) Marco Ricci. Brustb. Mit R. Colli und W. Talman auf einer Platte. 4.
48) Peter Roestraten. Gürtelb. 4.
49) Anth. Schoonians. Brustb. Se ipse p. Mit Herbert Tuer auf einer Platte. 4.
50) G. Soest. Brustb. Mit J. Griefflère d. Aelt. und G. Edema auf einer Platte. 4.
51) Somer, s. While.
52) Paul van Son, Maler. Brustb. 4.
53) Thom. Southerne, Dramatiker. Nach Worsdell. 8.
54) H. Steenwyck d. Jüngere. Halbfig. Nach A. van Dyck, von der Gegenseite. 4.
55) Henry Stone. Gürtelb. Nach J. Levy. 4.
56) Robert Streater. Brustb. Se ipse p. 4.

57) Sturt, s. While.
58) Talman, s. Ricci.
59) Torrentius, s. Petitot.
60) Tuer, s. Schoonians.
61) W. Vaillant. Gürtelb. Mit P. van der Banck, F. Place und W. Lodge auf einer Platte. 4.
62) Anth. Verrio. Brustb. 4.
63) Rob. While. Brustb. Mit P. van Somer, J. Bekkett, J. Sturt und W. Elder auf einer Platte. 4.
64) Hamlet Winstanley. Halbfig. Mit N. Dorigny auf einer Platte. 4.
65) Francis Wouters, Maler Karl's I. † 1659. Nach ihm selbst. 4.
66) Jan Wyck. Brustb. Mit Thom. Wyck auf einer Platte. 4.
67) Christopher Wren, Architekt u. Mathematiker. † 1723. Mit Hugh Howard auf einer Platte. 4.
68) F. Zuccaro. Brustb. 4.

s. Heinecken, Dict. — Huber u. Rost, Handbuch. X. 217. — Le Blanc, Manuel, — Bryan-Stanley, Dictionary.

W. Engelmann.

Bannes. Edmond Bannes du Port de Pontcharra Puygiron, Maler, geb. 1824 zu Strassburg, Schüler von Jobbé Duval. Seine Bilder, meist Szenen aus den Kriegen der Franzosen in China und Russland, waren seit 1863 in den Pariser Salons ausgestellt. Eins derselben, Abend nach der Einnahme des Forts Ta-Kow in China, befand sich auf der rheinischen Ausstellung von 1865 und wurde mit Auszeichnung erwähnt.

s. Bellier, Dict.

* * *

Bannois. Bannois, englischer Kupferstecher. J. Strutt (Biographical Dictionary of Engravers) erwähnt ein von ihm gestochenes Bildniss der Königin Elisabeth von England.

* * *

Banquy. s. **Banken.**

Bansis. Giambattista Bansis, s. Battista **Pensier.**

Bantel. Joh. Konrad Bantel (oder Bandel), Medailleur und Münzmeister in Kassel 1744—1765, dann in Detmold 1765—1769. Er bezeichnete seine Arbeiten: I. C. B.

s. Nagler, Monogr. III. 2091.

* * *

Banti. Domenico Banti, s. **Ciriaco.**

Banu Zureik. Banu Zureik, eine berühmte Architektenfamilie unter den Abbasiden Chalifen zu Bagdad, welche dort ausser anderen Bauten auch die große Brücke über den Kanal el Rufeil oder Nahr'Isa aufführte, die nach ihnen den Namen Cantara Banu Zureik erhielt.

s. Jakut.

F. Wüstenfeld.

Banu el Mu'allim. Banu el Mu'allim, der arabische Name eines Stammes oder einer Familie in Aegypten, welche, wie es scheint, die Malerei zunftmässig betrieb. Als die Moschee am großen Karâfa-Berge bei Kairo im Stadttheile des Stammes el Ma'âfir im J. 976 (366 d. H.) durch die verwittwete Fürstin Derzân, Gemalin des Mu'izz lidîn allah und Mutter des 'Azîz billah, nach dem Vorbilde der großen Moschee el Azhar in Kairo umgebaut und in eine Hauptmoschee verwandelt wurde, schmückten die Banu el Mu'allim gemeinschaftlich mit den Basrensern (s. diese) das Innere der Moschee, Wände, Decken, Bögen und Pfeiler mit reichen Malereien; von den 14 Thoren wurde das Hauptthor unter dem großen Thurme und vor dem siebenten Thore ein Brückenbogen zu beiden Seiten mit bemalten Tapeten geziert, die je nach den verschiedenen Standpunkten wie erhabene Arbeit oder wie eine Fläche erschienen. Diese Malereien, die große Berühmtheit erlangten, waren ohne Zweifel Dekorationen im Charakter jener hauptsächlich auf mathematischen Formen beruhenden, an den Dekorationsstil der Byzantiner anknüpfenden Ornamentik, die späterhin bei den Arabern zur höchsten Ausbildung gelangte. Zur Schule der Banu el Mu'allim gehören Al-Kutâmi und El-Nâzûk, von denen der Erstere auch als Maler menschlicher Figuren bekannt war (s. den Art. Al-Kutâmi).

s. Makrizi, Gesch. von Aegypten, Ausg. von Bulak. II. 318.

Ferd. Wüstenfeld u. Fr. W. Unger.

Banzo. Antonio Banzo, italienischer Kupferstecher, Schüler von P. Bettelini, zu Anfang des 19. Jahrh. in Rom thätig.

Von ihm gestochen:

1) Die Anbetung der Könige (unter den »Arazzi della scuola nuova«) von Rafael. Gez. von Ign. Bodio. »Procedentes . . . Myrrham. Matth. Cap 2. 11«. Roma, Calcografia camerale. Roy. qu Fol.
Spätere Abdrücke sind geschickt retuschirt.
2) Madonna del velo von Rafael. (Maria hebt den Schleier vom schlafenden Jesuskind, neben ihm Johannes.) Nach dem Bilde bei Brocca in Mailand. Mit Nadelschrift. Rund. gr. Fol.
3) Madonna della Sedia von Rafael. 8.
4 u. 5) 2 Bll. Maria mit dem Kind und Johannes, und Christus, die Kinder segnend. Nach den Reliefs von Thorwaldsen. kl. Fol.
6—17) 12 Bll., nach Fresken Rafael's in den Stanzen des Vatikan (Le Pitture di Raffaelle Sanzio esistenti nelle Stanze del Vaticano, di nuovo incise di A. Banzi): Die Disputa. — Die Schule von Athen. — Der Parnass. — Heliodor. — Die Befreiung des Petrus. — Die Messe von Bolsena. — Attila. — Der Burgbrand. — Die Ausschiffung der Sarazenen. — Die Krönung Karl's des Großen. — Der Schwur Leo's III. — Die Konstantinschlacht. gr. qu. Fol.
18) Quadretti depinti a fresco da Raffaele Sanzio d'Urbino nelle volte della Galleria del Vaticano Roma 1817. Großentheils gest. von Banzo. qu Fol.
19) Der hl. Petrus, die Schlüssel empfangend. Nach Nic. Poussin. Roma, Calcografia camerale. Fol.
20) Die Kommunion des hl. Hieronymus. Nach Domenichino. Fol.

21) La Carità. Halbfig. aus Rafael's Predelle zur Grablegung (in der Galerie des Vatikans). Roma, Calcografia camerale. Rund. gr. Fol.
22) Papst Pius VII. und Kardinal Consalvi, von den allegorischen Gestalten der Freiheit, des Friedens, der Gerechtigkeit etc. umgeben. Fran[co]. Manno inv. gr. qu. Fol.
23—45) 23 Bll., nach den Metopen des Parthenon. Mit Angelo Testa gest. qu. Fol.
46) Bl. in: Canova's Werke, gest. von B., Piroli, Merz, Fontana u. A. gr. qu. Fol.
47) Francesco Petrarca. P. Ermini del. Fol.

Sämmtliche Blätter:

I. Nur mit den Künstlernamen.
II. Mit angelegter Schrift.
III. Mit vollendeter Schrift.

s. Le Blanc, Manuel.

W. Engelmann.

Baour. F. Baour, Kupferstecher zu Toulouse, in der ersten Hälfte des 18. Jahrh.

Von ihm gestochen:

1) Joseph de Caulet, Präsident des Parlaments von Toulouse.
2) P. Gondelin. Nach einer Büste von Marc Arcis. Gez. von Despax. 1725. 4.
3) Ferreol de Lafage, Historiker.

s. Heineken, Dict. — Zani, Encicl.

W. Engelmann.

Baptist. Baptist Målare, s. **Uther.**

Baptist. Joh. Caspar Baptist, Maler, geb. in Antwerpen, † 1691 in London. Er war ein Schüler des Antwerpener Meisters Thomas Willeborts. Während des Bürgerkriegs in England ging er nach London und trat in die Dienste des General Lambert. Nach der Restauration ward er Gehilfe in den Ateliers von Peter Lely und Gottfried Kneller. Als Zeichner von Tapetenmustern hatte er besonderen Ruf. Ein Bildniss Karl's II. malte er für Painter's Hall, ein zweites für St. Bartholomew's Hospital in London.

s. Füssli, Künstlerlex. — Bryan-Stanley, Dict.

* * *

Baptist. Jacob Baptist, Kupferstecher, geb. zu Deutekom, arbeitete um 1700 zu Amsterdam. Die Familie, aus der er stammte, war vermutlich französischer Herkunft. Er stach hauptsächlich Platten für Schriftwerke, sog. Buchplatten; die bekanntesten derselben sind die Stiche für die Bibel von Mortier und das Titelbl. für die Werke des Erasmus (s. u. No. 3 u. 4).

Von ihm gestochen:

1) Die Ermordung Abel's. Nach Gerard Hoet. gr. 4.
2) Die Vision des Ezechiel. Nach J. Goeree. gr. 4.
3) Eine Anzahl Bll. in: Histoire du Vieux et du Nouv. Testament. Nach Zeichnungen von J. Goeree u. A. Amsterdam bei P. Mortier. 1700. 2 Thle. Fol.
4) Titelbl. zu: Desiderii Erasmi Roterodami Opera omnia. Lugduni Batav. 1703—1706. H. van der Aa inv. W. v. Mieris del. Fol.
5) Franz Burmann, Orientalist. Brustb. gr. 4.
6) Rudolf August, Herzog von Braunschweig-Wolfenbüttel. Brustb., in Rüstung mit Beiwerk. Ov. 4.
7) Paul Rapin, Herr von Thoyras, Ingenieur, Historiker etc. (1661—1735.) 4.
8) M. Geier, Musikschriftsteller (1604—80). S. Bottschild del. J. Baptista sc. Fol.
9) W. van Foeguenbroch, holländischer Arzt. Titelbl. zu seinen Werken. J. Goeree del. 8.
10) Roger de Rabutin. 8.
11) Rhyns Berck. Fol.
12) Die Stadt Grave. Fol.
13) Ostende. Amstelodami Harmannus Allardi excu. 1702. Fol.
14—15) Ansichten der Insel St. Helena. 2 Bll. von verschiedener Größe. Oben Kartuschen mit Ornamenten.
16) Angra, Stadt der Insel Tercera. Fol.
17—19) Folge von 3 Bll. Vasen mit Blumenbouquets. gr. Fol.

s. V. Eynden u. A. van der Willigen, Gesch. der Vaderl. Schilderk. I. 266. — Le Blanc, Manuel.

W. Engelmann.

Baptista. Johann Baptista, Hofmaler des Kurfürsten Joachim I. zu Berlin, der erste besoldete Hofmaler daselbst. 1571 malte er das Bildniss der Kurfürstin Katharina, um dieselbe Zeit das Porträt Thurneissen's in Küstrin, von dem in einem Briefe die Rede ist, in welchem sich B. »fürstlich Pommer'scher Konterfaitmaler« unterschreibt. Er wird schon 1524 erwähnt.

s. Nicolai, Nachrichten von Künstlern Berlin's. p. 12.

* * *

Baptista. Luiz Baptista, Architektur- und Dekorationsmaler in Lissabon, † 1785 gegen 60 Jahr alt. Er empfing künstlerische Anleitung von Thomas Gomez, später von Francisco de Moura. Mit letzterem arbeitete er an der Deckenmalerei in den Kapellen der Karmeliterkirche zu Lissabon; dann wurde er bei Lourenço da Cunha bei dem Theater Bairro Alto beschäftigt. Um 1781 malte er mit José Thomas Gomez und Anderen den Plafond in der Pfarrkirche von Pena. Seine Schüler waren die Brüder Manoel und Eusebio Lopes Macario.

s. Cyr. Volkmar Machado, Coll. de memorias. p. 206.

Fr. W. Unger.

Baptiste, Sr. Baptiste, s. **Feret.**

Baptiste, s. **Monnoyer.**

Baptiste de Cany, s. **Cany.**

Baptiste. Martin Sylvestre Baptiste, Maler und Lithograph, geb. 1808 zu Paris, † daselbst 1859, Schüler von Guérin. Er malte hauptsächlich Genrebilder, die in den Pariser Salons ausgestellt waren; in der Galerie von Versailles befindet sich ein Gemälde von ihm:

Die Belagerung von Namur (1692). In Lithographie veröffentlichte er eine Folge von Darstellungen zur Geschichte des Gil-Blas und eine Reihe von Volksszenen (die letzteren bei Engelmann in Paris).

s. Gabet, Dict. — Bellier, Dict.

* * *

Baquoy. Die Baquoy, französische Kupferstecherfamilie, deren Arbeiten hauptsächlich aus Stichen für Schriftwerke bestehn.

Maurice Baquoy, der Vater, geb. um 1680, arbeitete in Paris 1710—1740, † 6. Aug. 1747.

Von ihm gestochen:

1) Das Seegefecht bei Manqouss zwischen dem Vortrab der russischen Galeeren und dem schwedischen Geschwader unter dem Kommando des Admirals Ernschield, 27. Juli 1714. Nach P. D. Martin junior. Mit russischer Unterschrift. qu. Fol. max. Eines von den vier großen Schlachtstücken, die nach Martin für Peter den Großen in Paris gestochen wurden.
2) Eine Folge von Vignetten für die Histoire de France von Gabriel Daniel. Paris 1713. 3 Bde. Fol.
3) Vignetten für die Histoire de l'abbaye de St. Germain-des-Prez, von D. Jacq. Bouillart. Paris 1724. Fol.

Jean-Charles Baquoy, der älteste Sohn des Vorhergehenden, geb. in Paris 16. Juni 1721, † daselbst 24. Febr. 1777, stach viele Vignetten, Finalstöcke u. s. w. für verschiedene Kupferwerke, nach Zeichnungen von Eisen, Gravelot, Moreau junior und andern beliebten französischen Kleinmeistern des 18. Jahrh. Er unterzeichnete: C. Baquoy sc.

Von ihm gestochen:

1) Erato. Nach Fr. Boucher. qu. Fol.
2) Armand Thomas Hue, Marquis de Miroménil, Brustb., nach rechts profilirt. Oval auf einem Sockel mit Wappen und Inschrift. kl. Fol.
3) Le Contract de Mariage. Nach J. Steen. qu. Fol.
   I. Vor Schrift und Wappen; unbeendigt.
4) Le coup de l'étrier. Nach Ph. Wouwerman. 1773. qu. Fol.
   I. Aetzdruck.
   II. Vor der Schrift, aber mit Wappen u. Künstlernamen.
5) Les Baigneuses. Nach J. Vernet. Fol.. Angefangen von P. Martini. 1772.
6) Les Laveuses. Nach Dems. Fol.
7) La Ruine. Nach A. Watteau. qu. Fol.
8 u. 9) Les Plaisirs Champêtres. — Les Plaisirs Variés. Zwei Landschaften mit Figuren, nach J. B. Bénard. Seitenstücke. qu. Fol.
   I. Aetzdruck.
   II. Mit Schrift.
   III. Mit Schrift und Verlegeradresse.
10 u. 11) Le Pensez y bien. — Le Repos du lendemain. Zwei Landschaften mit Figuren- und Thierstaffage, nach Dems. Seitenstücke. qu. Fol.
   I. Aetzdruck.
   II. Mit Titel und vier vierzeiligen Strophen.
   III. Mit Schrift und Verlegeradresse.
   IV. Ausserdem noch mit Anzeige des Druckprivilegiums. C. P. R.
12) Große Wiese mit drei Ochsen. Nach P. Potter. qu. 4. Für das Cabinet Choiseul. No. 65. Radirt.
13—18) Cahier de six Figures de Théâtre et de costumes. Baquoy Fecit. A Paris Rue des Mathurins. Sechs hübsche Radirungen, unten in der Ecke von 1 bis 6 nummerirt, und im Unterrand: Frontin — Le Soldat — La Rissole — L'Abbé Poupin — Le Musicien — Le Mendiant. 8.

Vignetten:

19) Christus am Kreuz. Nach Corn. Bloemaert. Vignette für Missale Pictaviense, p. 325. Fol.
20) Marina und andere Frauen werden dem Ferdinand Cortes geschenkt. Nach dem jüngern Cochin. Vignette? qu. Fol. Lebl. 108.
   I. Vor der Schrift, unbeendigt.
21 u. 22) Plan der Schlacht bei Cannä. — Ansicht der Schlacht bei Cannä. Vignetten (?) nach A. Humblot. qu. Fol. Lebl. 106—107.
23) Allegorisches Bl. auf die Vermälung des Dauphin (Ludwig XV). Vignette (?) nach J. de Sève. Fol. Lebl. 110.
24) Expérience sur l'électricité naturelle. Nach J. M. Moreau junior. Oben die Angabe: Tom. I. No. XXXIV. 4.
   I. Aetzdruck.
   II. Bloss mit dem Künstlernamen.
   III. Mit diesen Namen und Schrift.
25) Siebenzig Platten für die Histoire Naturelle von Buffon. Paris, Imprimerie Nationale. 4.
26 u. 27) Zwei Platten für Traité des Feux d'artifice. Paris 1747. 8. Lebl. 77. 78
28) Feierliche Gerichtssitzung in Sachen des Connetable von Bourbon, 1577. Nach eigener Erfindung. Vignette? (Huber.)
29) L'Iconologie. Vignette nach J. de Sève. 12.
30) Titelkupfer für L'Art d'aimer. C. Baquoy sculp. 1775. 12.
31) Platten für die von Basan verlegte französische Uebersetzung der Metamorphosen Ovid's. 4.
32) Vignetten für die Aventures de Télémaque. Nach A. Humblot. 4.
33) Elf Platten (No. 5. 15. 21. 36. 79. 80. 177. 185. 198 u. 200 bis). Nach J. B. Oudry. Für die Fables de Lafontaine. Paris 1755. 4 Bde. kl. Fol.
   I. Aetzdruck.
   II. Mit der Schrift.
34) Vignetten für Les quatre parties du Jour. Gedicht von Abbé Aleaume. Paris 1773. 8. Nach Ch. Eisen. 9 Bll.
35) Vignetten für die französische Uebersetzung von Thompson's Seasons. Paris 1759. kl. 8.
36) Probeblatt für eine ungedruckt gebliebene Ausgabe von Ariosto's Orlando furioso, oben mit einer Vignette für den ersten Gesang. Nach L. J. Le Lorrain. Fol.
   I. Aetzdruck.
37) Platten für die Voyage en Sibérie von Abbé Chappe de Hauteroche. Paris 1768. 4. Nach J. B. Leprince.

Pierre Charles Baquoy, Sohn und Schüler des Vorhergehenden, geb. in Paris 1759, † daselbst 4. Febr. 1829. Seine Bll. sind größten-

theils für Kupferwerke und Prachtausgaben gestochen. Er unterzeichnete: P. BAQVOY SCVLP. — B.

Von ihm gestochen:

1) Der Sturz Lucifers. Nach N. A. Monsiau. Fol.
2) La Vierge au linge. Nach Rafael. kl. 8.
3) S. Jean Baptiste et Jésus. Nach G. Reni. Fol. Für das Musée Français.
4) Die hh. Gervasius und Protasius weigern sich, den heidnischen Göttern zu opfern. Nach E. Lesueur. 1817. qu. Fol. max. — Hauptwerk des Meisters.
   I. Vor der Schrift.
   II. Mit offener Schrift.
   III. Mit geschlossener Schrift.
5) Der hl. Vincenz von Paula rettet die im Winter von ihren Müttern ausgesetzten Kinder. Nach N. A. Monsiau. 1819. qu. Fol. — Die Darstellung ist in einen Zierrahmen eingefasst. Seitenstück zu No. 13.
   I. Im Unterrande: SAINT VINCENT DE PAVLE, in offener weisser Schrift, u. die Adresse: à Paris, chez l'Auteur, Rue St. Hyacinthe — St. Michel. No. 2.
   II. Im Unterrande: SAINT VINCENT DE PAVL, in geschlossener schattirter Schrift, und darunter: Ce Héros de l'Humanité ... par leurs mères.
6) Dieselbe Darstellung in kleinerem Format. Nach Dems. kl. Fol. — Die Darstellung ist mit einem doppelten Randstrich eingefasst. Seitenstück zu No. 14.
   I. Vor der Schrift.
7) Die hl. Genovefa, Schutzpatronin von Paris. Nach C. Vanloo. Verkleinerte Kopie des Stichs von Baléchou. 12.
8) Der Tod des Adonis. Nach N. Poussin. qu. Fol., für das Musée Français.
9) Diana. Nach der Antike. Fol., für das Musée Français.
10) Die Krankheit des Antiochus. Nach G. Lairesse. qu. Fol., für das Musée Royal.
11) Michel Montaigne besucht Torquato Tasso in seinem Gefängniss zu Ferrara. Nach L. Ducis. gr. Fol.
   I. Vor der Schrift.
12) Friedrich der Große besucht Voltaire in seinem Arbeitszimmer. Nach Monsiau. gr. Fol.
   I. Vor der Schrift.
   [II. Mit einer Zeile Schrift, diese mit der Nadel gerissen.
   III. Mit vollendeter Schrift.
   W. Engelmann.]
13) Fénélon empfängt und verpflegt in seinem Hause die in der Schlacht bei Malplaquet verwundeten Soldaten. Nach Evar. Fragonard. 1822. gr. Fol. Mit verziertem Rahmen. Seitenstück zu No. 5.
   I. Im Unterrande: FÉNÉLON, in weisser unschattirter Schrift, und die Adresse: à Paris, chez l'Auteur, rue St. Hyacinthe, St. Michel, No. 2.
   II. Der Name in schattirter Schrift, und darunter der Zusatz: Ce Vénérable Prélat ... panser lui-même.
14) Dieselbe Darstellung in kleinerem Format. Nach Dems. kl. Fol. Mit doppeltem Randstrich. Seitenstück zu No. 6.
   I. Vor der Schrift.
15) Napoleon I. auf St. Helena diktirt dem Grafen Las Cases seine Memoiren. Nach Ch. Chasselat. gr. Fol.
   I. Vor der Schrift.
16) Le Kain, französischer Schauspieler, $^{3}/_{4}$ links. Brustbild in einem Oval mit Nameninschrift. Im Unterrande auf einem Sockel vier franz. Verse. Nach J. B. Lenoir. 4.
17) J. J. Rousseau. Nach Bertaux. 1778. 8. Lebl. 24.
18) La Famille en goguette. Nach S. Freudenberger. Mit vier franz. Versen. qu. Fol.
   I. Aetzdruck.
   II. Mit der Schrift.
19) La Ruse d'Amour. Nach Ant. Borel. Mit vier franz. Versen. qu. Fol.
   I. Vor der Schrift.
20) Eine beträchtliche Anzahl Kostümbilder für: Costumes Parisiens de la fin du 18me Siècle et du commencement du 19me Siècle. Band XIII —XVIII = Jahrg. 1812—1817. Gehört zu dem von P. de La Mésangère herausgegebenen Modejournal: Le Journal des Dames et des Modes. Paris 1797—1829. 33 Bde. 8.
21) Platten für die 57 Kupfer der Prachtausgabe der Oeuvres de Racine. F. Didot l'ainé, 1801—1805. 3 Bde. gr. Fol.
22) Vignetten für die Oeuvres de J. Delille. Paris, Michaud, 1824. 16 vol. gr. 8.
23) Vignetten nach Lebarbier für die Oeuvres de Gessner. Paris, Barrois l'ainé, 1786—1793. 3 Bde. 4.
24) Vignetten nach Moreau junior für die Oeuvres de Voltaire. Kehl, Beaumarchais, 1784—1789.

Louise-Sebastienne, gen. Henriette Baquoy, Tochter des Vorhergehenden, geb. in Paris 2. Aug. 1792, stach ebenfalls viele Vignetten.

Von ihr gestochen:

1) Die Ohnmacht der hl. Jungfrau. Nach Annib. Carracci. qu. Fol.
2) Cyparissus. Nach Albrier. Fol.
   I. Mit musirter Schrift.
3) Vignetten für das von der Wittwe Filhol verlegte und nach ihr benannte Musée Royal de France. Paris 1827. 10 Bde. gr. 8.

Angélique-Rosalie-Adèle Baquoy, jüngste Tochter von Pierre-Charles Baquoy, geb. zu Paris 29. Juli 1796, stach Vignetten nach A. Devéria u. A.

s. Heineken, Dict. II. 106. — Huber und Rost, Handb. VIII. 352. 353. — Le Blanc, Manuel. I. 138. 139.

E. Kolloff.

Bar. Fra Nicolas de Bar, französischer Maler und Zeichner, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. Siret gibt an, dass er der Familie der Jeanne d'Arc angehört habe, in Italien unter dem Namen Niccoletto als Madonnenmaler bekannt gewesen und in Rom gestorben sei. Sein Sohn, mit dem Beinamen Du Lys, gleichfalls Maler, sei in Lothringen 1732 gestorben.

Sehr wahrscheinlich ist jener Niccoletto derselbe Künstler, wie »Niccolai Lorense« (von Lothringen), der nach 1650 verschiedne römische Kirchen mit Altartafeln schmückte (S. Maria della Vittoria, S. Niccolo de' Lorinesi, S. Antonio de' Porthogesi, S. Andrea de' Scozzeri). — Bekannt ist ein Stich von G. Valet nach einer von Nicolas für ein römisches Meßbuch entworfenen Zeichnung, die in figurenreicher Komposition die Dreieinigkeit und die Madonna von Heiligen des alten und neuen Testaments umgeben darstellt (La Gloire du Paradis).

s. Titi, Ammaestramento etc. nelle Chiese di Roma etc. Roma. 1686. pp. 265. 302. 369. 380. — Gueudeville, Atlas historique. Amsterdam. 1765. III. 154. — Marolles, Le livre des peintres et graveurs. — Dussieux, Les artistes français à l'Etranger. p. 343. — Cat. de Winckler. Ec. française. 19.

J. J. Guiffrey.

Bar. Bonaventure de Bar, französischer Maler, geb. 1700, † 1. Sept. 1729. Er war ein Nachahmer Watteau's; 1728 wurde er in die Académie de Peinture aufgenommen; seine Rezeptionsarbeit befindet sich gegenwärtig im Louvre zu Paris: Fête champêtre (nach D'Argenville: La Foire de Bezon). — Zuweilen wird B. unrichtig Desbarres genannt.

s. Archives de l'art français. Documents I. 382. II. 369. — D'Argenville, Descr. des ouvrages exp. dans les salles de l'Academie. 1728.

J. J. Guiffrey.

Bar. Jacques Charles Bar, französischer Zeichner und Radirer, geb. vermutlich um 1740, arbeitete zu Paris 1777—1800. Seine Bll. sind zum Theil in Tuschmanier ausgeführt. In der Vorrede zu den Mascarades monastiques etc. (s. u. No. 3), die in Paris 1793 (im 2. Jahr der franz. Republik) erschienen, sagt der Herausgeber Giac. Carlo Rabelli, dass ihm Bar die Erlaubniss gegeben, seine Costumes religieux (s. u. No. 2) für dieses Werk zu benutzen. Nach Brunet (Manuel du Libraire) ist der Herausgeber der Mascarades kein andrer, als Jacques Charles B. selbst, der seinen Namen bei diesem Werk, welches den Gegenstand der Costumes religieux im Sinne der Revolutionszeit satirisch behandelt, unter dem italienisirten Anagramm Rabelli versteckte.

* * *

Von ihm radirt:

1) Paolo (di S.) primo eremita. Nach Odoardo Fialetti. Bar fecit 27 Luglio 1777. Prima Prova C P R. H. 158 millim. Br. 130.
2) Bll. für: Recueil de tous les costumes des ordres religieux et militaires avec un abrégé historique et chronologique . . Paris. Lamy. 1778 — 1798. Fol.
3) Bll. für: Mascarades monastiques et religieuses de toutes les nations du globe, representées en figures coloriées, avec l'historique de chaque ordre et l'origine de ces pieuses folies, par Giac. Carlo Rabelli. Paris, an II (1793). 8.
4) Epithalame pour le mariage de Louis XV.
5) Le Repos de chasse.
6) Le Bain de village. Gest. gemeinschaftlich mit Chatelet. A Paris chez Chereau, Graveur. 1780. H. 158 millim. Br. 256.
7) Allegorie auf den Tod Friedrich's II.

s. Huber und Rost, Handb. VIII. 323. — Le Blanc, Manuel.

W. Engelmann.

Bar. Clémentine de Bar, Malerin, geb. 1807 in Paris, † 1856 zu Martincourt (in den Vogesen). Sie war Schülerin von Paulin Guérin; ihre Bilder, die in den Pariser Salons von 1836 — 1849 bekannt wurden, gehörten theils dem Porträtfach, theils der religiösen und der Genremalerei an. (L'aumône de Ste. Elisabeth. Ste. Perpétue dans sa prison. Le Mois de Marie. Ste. Geneviève, patronne de Paris.)

Nach ihr gestochen:

Le Mois de Marie. »Nous offrons à Marie notre encens et nos fleurs«. Gest. von N. Desmadryl. gr. Fol.

s. Bellier, Dict.

W. Engelmann.

Bar. Pierre Alexandre de Bar, Landschaftsmaler und Radirer, geb. 14. Juli 1821 zu Montreuil-sur-Mer, Schüler von Alexis de Fontenay. Landschaftsgemälde, Zeichnungen und Radirungen desselben waren in den Pariser Salons seit 1848 ausgestellt.

Von ihm radirt:

1) Ansicht von Lillebonne. Bez.: A. de Bar del et sc. Aqua forti 1845. H. 123 millim. Br. 161.
   I. Vor der Schrift.
   II. Mit derselben.
2) Souvenir de Normandie. Landschaft mit einem kleinen Gewässer und einer Hütte zwischen zwei Bäumen. Bez.: Adre. de Bar. H. 148 millim. Br. 235.
3) Gegend aus dem Berner Oberland. 1845. Bez. Adre. de Bar pinx. et sc. In: Journal des Artistes. H. 125 mm. Br. 192.
   I. Vor der Schrift.
   II. Mit derselben.
4) Ansicht von Ste. Maure. In: Journal des Artistes. H. 162 millim. Br. 236.
   I. Bez.: Adre. de Bar p. et sc. Aqua forti 1846.
   II. Hinzugekommen die Inschrift: Vue prise près de Ste. Maure. Salon de 1846.
5) Abbaye des Roches. H. 150 millim. Br. 237.
   I. Der Hügel im Hintergrunde rechts mit 4 Bäumen. Bez.: Adre de Bar. Aqua forti 1846. Titel: Ruines de l'Abbaye de Roches appartenant à Mr. Le Cte. de la Villarmois.
   II. Der Himmel und der Hügel sind überarbeitet, letzterer hat 6 Bäume. Titel. L'ABBAYE DES ROCHES.
6) Une ferme. In: Journal des Artistes. Bez. A. de Bar. Aqua forti 1846. H. 144 millim. Br. 234.
   I. Ohne den Titel.
   II. Mit demselben.

7) Intérieur de forêt. Bez.: Adre de Bar aqua forti 1846. H. 123 millim. Br. 184.
I. Ohne den Titel.
II. Mit demselben.
8) Intérieur de forêt. Bez.: Adre de Bar aqua forti 1847. Oben gerundet. H. 133 millim. Br. 188
I. Vor dem Titel.
II. Mit demselben.
9) Lisière de forêt. Bez.: Adre de Bar aqua forti 1847. H. 63 millim. Br. 108.
I. Vor dem Titel.
II. Mit demselben.
10) Studienbl. Im Mittelgrunde einige Bäume, im Vordergrunde Felsstücke, Gebüsch und ein kleines Gewässer. Bez.: A. de Bar 1847. H. 74 millim. Br. 118.
11) Le premier regret. Landschaft mit einem Grabmal, vor demselben die verhüllte Gestalt eines Mannes. Bez.: Adre de Bar del. et sc. aqua forti 1848. Im Rand vier Verse von Lamartine. H. 143 millim. Br. 104.
I. Vor dem Titel.
II. Mit demselben.
12) Entrée de bois. Bez.: Adre de Bar del. et sculp. aqua forti 1848. H. 130 millim. Br. 105.
I. Vor dem Titel: L'Artiste.
II. Mit demselben.
13) Le Soir. 1849. H. 151 millim. Br. 124.
14) Intérieur de forêt. Bez.: Adre de Bar del. et sculp. 1850. H. 213 millim. Br. 285.
15) Illustrationen für: Le Lac de Lamartine. Paris, Curmer. 1861.
16) Calvaire. 1865.
s. Le Blanc, Manuel. — Bellier, Dict.

W. Engelmann.

Bara. Johan Bara (Barra oder de la Barre), Zeichner und Kupferstecher, nach Ed. Ter Bruggen (s. u.) 1581 geb. zu Herzogenbusch, 1625 als Meister in die Lukasgilde von Antwerpen aufgenommen, seit dem 1. August desselben Jahres Bürger dieser Stadt, † ebenda 1668 — nach dem Urkundenbuch der Antwerpener Lukasgilde. (Die biographischen Daten bei Walpole, Heinecken, Huber und Rost, Le Blanc, Nagler, Bryan-Stanley demnach unrichtig.) Längere Zeit und vermutlich zu verschiedenen Malen hat sich B. in London aufgehalten. (S. die Bezeichnung von No. 2 und 52—63 der unten aufgeführten Bll.) Seine Stiche sind großentheils mühsam gearbeitet und ziemlich hart; die ersten datirten Bll. des Meisters sind am nächsten den Grabstichelarbeiten der Goltzius'schen Schüler Clock, Braeu etc. verwandt, während die Ornamente (No. 53—64) im französischen Geschmack eines G. Legaré oder N. Cochin radirt sind.

Unzweifelhaft ist dies derselbe Künstler, der als Jan de Labar, de la Barre und de Labaer — wie er sich selbst in urkundlichen Quittungen unterschreibt — in verschiedenen kirchlichen Rechnungsbüchern und dem Urkundenbuche der Lukasgilde zu Antwerpen vorkommt: und zwar bald als Stecher, bald als Glasmaler, wie er sich denn auch selbst (nach Huber und Rost) einige Male vitrearum imaginum pictor nennt. Ueber seine Thätigkeit in letztrer Eigenschaft sind uns in jenen Kirchenrechnungen eine Anzahl von Zeugnissen aus den J. 1625, 1630, 1632—33, 1637 — 1646 u. 1659—60 erhalten; und zum Theil bestehen diese Arbeiten — gemalte Kirchenfenster — noch heute. So im Hauptschiffe der Jakobskirche der hl. Martin seinen Mantel mit den Armen theilend, in der früheren Dominikanerkirche der Einzug Christi in Jerusalem; der bekannte Maler Theodorus van Tulden machte im J. 1656 die Zeichnungen zu den Glasmalereien, mit denen B. für die Kapelle Unserer Lieben Frau in der Michaels- und Gudulakirche zu Brüssel beauftragt war. Für jene erstgenannten Malereien empfing B. Zahlungen von 200 und 250 Gulden.

B. zeichnete auch die Fassade der Jesuitenkirche zu Antwerpen, die er zugleich auf die Platte brachte (s. das Verz. seiner Bll. No. 52.)

Von ihm gestochen:

1) Susanna und die beiden Alten. H. Goltzius inv. Barra sc. 1598. Fol.
2) Susanna und die beiden Alten in einer Landschaft. Joh. Barra fecit Londini 1627. Fol.
3) Bathseba im Bad. Nach G. W. (G. Weyer.) Joann Barra sculpt 1603. A. de Later ex. Fol.
I. Mit des Stechers Adresse.
II. Mit der Adr. von A. de Later.
III. Mit der Adr. von A. de Later u. H. Focken.
4—7) 4 Bll. Die Geschichte des Tobias. Joan barra fecit et excudebat. Nach Giov. Dom. Zapponi. Br. 256 — 267 millim. H. 188 — 194 millim. (Ohne Rand.)
Die Bll. haben folgende Unterschriften: a) Socium viarum peritum sibi querit Tobias. b) Tobias Matri suae valedicit. c) Tobias proficiscitur comite Divino. d) Tobias angeli iussu piscem etc.
8) Herodias mit dem Haupte des Johannes. Quid mater mali etc. Johan barra sculptor. Johan ab Ach Inventor (J. von Achen). H. 173 mill. Br. 128 mill. (Ohne Rand.) s. Bd. I. 41. No. 39.
9—21) Folge von 13 Bll. Christus und die Apostel. Das erste Bl. hat eine vierzeilige, die übrigen Bll. haben ein- und zweizeilige lateinische Unterschriften. Das Bl. mit Christus trägt keine Nummer, die übrigen Bll. sind numerirt von 1—12. Allein auf No. 12 stehen die Künstlernamen: Joan bara sculp., im Rande: Jodocus à Winge inventor. 4.

Ph. van der Kellen.

22) Christus und die Jünger auf dem Wege nach Emmaus. Links im Vordergrund zwei Männer, die einen Baumstamm tragen. Joann barra fe. qu. Fol.
I. Vor der Adr. von A. de Later.
II. Mit der Adr. desselben.
23) Die hl. Magdalena betend. Joh. Barra fec. et excud. kl. Fol.
24) Das jüngste Gericht. Joannes Bara fecit in norim. 1599. Oben im Rande: Hora est jam nos de somno etc.; unten: Congregabuntur ante eum omnes gentes etc. H. 265 millim. Br. 214.
25—28) Folge von 4 Bll. Szenen aus der Geschichte des verlornen Sohnes. Joan. Bara fecit. B. Caimox excud. kl. qu. Fol.
29) Das Gleichniss vom Säemann. Abr. Bloemaert inv. Jo. Bara sc. qu. Fol.

30) Landschaft, in der Luft Phaeton und Apollo. Jo. Barra fe: Im Rand: Vehiculum Solis Phaeton regere requirit. qu. Fol.

31) Jupiter und Juno. B. Spranger inv. Fol. (Katal. von Weigel's Kunstauction. 14. Juli 1870.)

32) Justitia, auf einem Piedestal; im Hintergrunde Gerichtsexekutionen. Joannes bara fecit 1599. H. 121 mm. Br. 147.

I. Vor der Adresse von Baltasar Caimox.

33—37) Folge von 5 Bll. Die fünf Sinne, durch männliche und weibliche Halbfiguren dargestellt. H. 100 millim. Br. 73.

a) Das Gesicht. Philtra velut cocco succedunt etc. Johannes Barra fe. H. Allardt exc.

b) Das Gehör. Dulci sonis avidas demulceo vocibus etc. Joh. Barra fe.

c) Der Geruch. Qui ridente datur formosae virginis etc. Johan Barra fe.

d) Der Geschmack. Ut Bacchi recreant prestantia etc. Jo. Barra fecit.

e) Das Gefühl. A vetitis cohibeo manus contractibus etc. Johan Barra fecit.

Sämmtliche 5 Bll.:

I. Mit des Stechers Adresse.

38—41) Die vier Jahreszeiten. Nach P. Stephani. Oben die Zeichen des Thierkreises; unten auf jedem Bl. 4 lateinische Verse, in der Mitte derselben der Name der Jahreszeit. Joann Barra sc. et exc. Fol. (Katal. Winckler. III. No. 5579.)

42) Der Tod als Ueberwinder. Er stürzt, in der Luft schwebend, einen Krieger von seinem Pferd und erhebt gleichzeitig die Sense gegen drei Männer (einen König, Gelehrten und Bauer) und eine nackte Frau, die schlafend am Boden sitzen und liegen. Unten rechts: J. Barra fe. Br. 157 millim. H. 112 millim.

Ph. van der Kellen.

43) Das Konzert im Walde. Zwei Herren und zwei Damen. Unten links: L.L. Inuentor; rechts: Joan Barra sculpsit. H. 95 mm. Br. 134. In: Nievwen Jevchtspieghel.

44) Eine musizirende Gesellschaft von zwei Herren und einer Dame in einem Garten. Joan Barra fec. D L. inv. qu. 8.

45) Männliches Brustbild, mit Verzierungen in Oval, nebst zwei allegor. Figuren, welche die Malerei und die Wissenschaft darstellen. 1622.

46) Christian II., Kurfürst von Sachsen. J. Bara fec. et exc. 1605. 4.

Auf den ersten Drucken »August II.« benannt.

47) Henry Falkland, Lord Viscount.

48) Henriette Marie, Königin von England.

49) Joachim, Graf von Ortenburg. 4.

50) Lodowick, Duke of Richmond and Lenox. P.V.S. (Paul van Somer). 1624. Fol.

51) Prinz Moriz von Nassau-Oranien. Fol.

52) Die Fassade der Jesuitenkirche zu Antwerpen. Mit der Inschrift: Nobilissimis Amplissimisque Dominis D. Gregorio del Plano etc. etc. hoc augustissimi celeberrimique templi domus professae Soc. Jesu Antverpiae, frontispicium debiti obsequii ergo Joannes de Labarre D. C. Q. — Das Blatt ist bez.: Petrus Huyssens Brugensis Soc.tis Jesu. Architectatus est. — Joannes de la Barre imaginum pictor delineavit, in aere sculpsit et excudit. — Qu. Fol.

53—64) Folge von 12 Bll. Ornamente. (Sehr lang geschweifte Grotesken.) Nicasius Rousseel invē: Johan: Barra: sculp. Londiny 1623. Titel: *De Grotesco Perutilis atque omnibus quibus pertinebit valde necessarius Liber: Per Nicasium Rousseel ornatissimo generosissimo alq. variarum artium peritissimo viro: Domino G. Heriot.*

Die Bll. sind von verschiedner Grösse. Titelbl.: H. 122 millim. Br. 112. Die übrigen meist H. 122 millim. Br. 83. Auf 11 Bll. kommen die Buchstaben J b und das Kreuz von Lothringen vor; letztres bezieht sich auf N. Roussel. Ein Bl. ist C F gezeichnet und vermutlich von Francis Cleyn gestochen.

Kopien von der Gegenseite, von derselben Grösse, wie die Originale und nummerirt; mit dem Titel: *Seer aerdige Grotissen dienstlich alle die de F Teyckenkonst hanteren, getekent door Nicasius Rousseel gedruckt by J. de Ram. Ao. 1684.*

s. Nagler, Monogr. III. No. 1993. IV. No. 133. — Ed. Ter Bruggen, Histoire métallique et histoire de la gravure d'Anvers. — Ph. Rombouts en Th. van Lerius, De Liggeren etc. der Antwerpsche Sint Lucasgilde. I. 608 ff. II. 382.

W. Drugulin u. W. Engelmann.

Bara. Jean Bara, Kupferstecher und Holzschneider in Paris, geb. um 1812. Er arbeitete öfters in Verbindung mit Gerard, unter anderen die Holzschnitte nach holländischen Meistern für die *Histoire des peintres* von Charles Blanc (s. unter No. 1 und 2). Manche der mit Gerard gemeinschaftlich ausgeführten Bll. sind bezeichnet: B. G. Auf Holzschnitten Bara's findet sich das obige Monogramm. Ausserdem signirte er auch: J. B. oder in weisser Schrift auf schwarzem Grund: J B

Von ihm gestochen oder geschnitten:

1) La vache qui se mire. Nach P. Potter. Daubigny del. Bara-Gerard sculp. H. 160 millim. Br. 134. In: Histoire des peintres, par Ch. Blanc. 1848.

2) Les Muletiers. Nach F. Moucheron. Daubigny del. Bara et Gerard sc. Ebenda. H. 135 millim. Br. 107.

3) Les Economies du Portier. Bara-Gerard sc. H. 146 millim. Br. 230.

4) Les trois Ages, 1793, 1812, 1846. Nach H. Pottin. H. 145 millim. Br. 230.

5) Les Sapeurs sous la loi . . de garde nationale. Nach Dems. H. 155 millim. Br. 230.

6) La Mode d'aujourd'hui. 1847. Nach Dems. H. 150 millim. Br. 231.

s. Le Blanc, Manuel. — Nagler, Monogr. III No. 1936. 1987.

W. Engelmann.

Barabás. Michael (nach Anderen Nikolaus) Barabas (oder Barabahsch), Maler geb. 1810 zu Márkosfalva im Szeklerland. In dürftigen Verhältnissen aufgewachsen und vom Vater zum geistlichen Stande bestimmt, folgte er dennoch frühzeitig seiner Neigung zur Kunst. Nach einem kurzen Aufenthalt in Hermannstadt und Klausenburg, wo ihn ein Italiener im Oelmalen unterrichtete, fand er in Wien Rath und Unterstützung bei seinem Landsmann, dem Maler Marko, und erhielt, neunzehn Jahre alt, Zutritt zur Kunstakademie. 1831 wieder in Klausenburg, malte er das Porträt Kaiser Franz' II. in Lebensgrösse für das dortige Lyceum, reiste dann nach Bukarest und liess sich später, nach-

dem er Italien besucht, in Pest nieder (1834), wo er zum Mitglied der Ungarischen Akademie ernannt wurde. Unter den zahlreichen Porträts, die er hier, in Gräfenberg und Erlau malte, finden sich die Bildnisse vieler hervorragender Persönlichkeiten, die des Grafen Steph. Széchenyi, Ladislaus Pyrker's u. A. Auf einer Rundreise durch Europa (1847) malte er die Porträts des Palatin Joseph, Fr. Liszt's u. A. Für Almanache und Modeblätter, sowie für Mailáth's Taschenbuch lieferte er zahlreiche Bildnisse (Görgey, Klapka) und ideale Köpfe, die er zum Theil selbst auf Steine zeichnete. *A. Ilg.*

Nach ihm lithographirt:

1) Ludwig Kossuth; fast Kniestück. Barabas fecit 1848t 4.
2) Das ungarische Ministerium von 1848. gr. qu. Fol.
3) Ira Aldridge (Neger), Schauspieler. Hüftbild. Mit Facsimile. gr. Fol.
4) A. M. W. van Hasselt-Barth, Sängerin (geb. 1813). Kniestück. Mit Facsimile. 1852. Fol.

W. Engelmann.

Barabé. Barabé, Architekt und Radirer in der ersten Hälfte des 18. Jahrh., geb. zu Rouen, um 1730 in Paris und Versailles thätig. Er war einer der ersten, die in Aquatintamanier (Gravure dans le goût du lavis) arbeiteten.

Von ihm radirt:

1. 2) Studienköpfe. Nach Louis de Rameau. à Rouen chez l'auteur. gr. Fol.
3. 4) Studienköpfe. Nach Jean B. Le Barbier. à Rouen chez l'auteur. gr. Fol.
5—10) 6 Bll. für: Recueil de plusieurs parties d'Architecture de differents maitres, herausg. von Dumont. 4.
11) Coupe et Plan d'un Temple Antique .. à Nocera de Pagani, entre Naples et Salernes. Für: Voyage pittoresque de Naples et de Sicile. III. 171. Dieses Bl. ist bez.: Barnabé (sic).
12 u. 13) 2 Bll. Temple de Paestum. Paris. H. 238 millim. Br. 366.

s. Fiorillo, Geschichte der Malerei. III. 375. — Le Blanc, Manuel.

W. Engelmann.

Barabbino. Simone Barabbino, Maler aus Polcevera im Genuesischen, in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. in Genua und Mailand thätig. Er lernte bei Bernardo Castello, der, wie Soprani erzählt, auf sein Talent eifersüchtig wurde und ihn deshalb aus seiner Werkstatt verwies. Von Barabbino's selbständigen Arbeiten in Genua hebt Soprani besonders ein Gemälde in der Annunziata del Guastato hervor: Der hl. Diego, ein Kind heilend. Die geringe Anerkennung, die B. in seiner Heimat fand, veranlasste seine Uebersiedelung nach Mailand, wo er rasch zu Ansehen gelangte. Für die dortige Kirche S. Girolamo malte er ein Altarbild, Die Madonna mit dem Leichnam Christi und zwei Heiligen, das von Lanzi als eine sehr tüchtige Leistung bezeichnet wird. Später begann B. einen Handel mit Farben, der schlechten Erfolg hatte; er verlor sein Vermögen und starb im Schuldgefängniss.

s. Soprani, Le Vite de' pittori etc. genovesi. p. 86. — Lanzi, Pitt. It. V. 256. — Bossi, Guida di Milano.

***

Barabino. Carlo Francesco Barabino, Architekt, geb. zu Genua den 11. Febr. 1768, † daselbst den 3. Sept. 1835. Er gehörte zu den Künstlern, welche unmittelbar vor und mit der französischen Revolution von der Kunstweise des Rokoko sich vollständig ab- und einem strengen Studium der Antike zuwendeten. In Rom unter der Leitung des Giuseppe Barberi gebildet, erhielt er 1789 bei einem Konkurrenz-Ausschreiben der Akademie von S. Luca für einen Theaterentwurf den Preis und beschäftigte sich nun namentlich noch mit dem Studium der klassischen Ueberreste. Nach Genua zurückgekehrt, wurde er zum Stadtbaumeister ernannt, durch Umtriebe dieser Stelle zwar bald entsetzt (1798), nachher jedoch von der Gemeinde zum Entwurf von Fest-Dekorationen (zur Krönung Bonaparte's) etc. wieder verwendet. Auch wurde ihm die Restauration und der Ausbau von Palästen (z. B. Brignole Sale in Albaro), sowie die Anlage neuer Strassen etc. übertragen. Im J. 1818 wurde ihm vom Könige von Sardinien das Stadtbaumeister-Amt wieder anvertraut; damit fiel ihm der Entwurf und die Ausführung aller öffentlichen Bauten zu, sowie aller baulichen Erweiterungen und Verschönerungen der Stadt. Indessen blieben viele seiner umfassenden Pläne, denen man Hinneigung zu allzugrosser Pracht vorwarf, unausgeführt. Auch der Entwurf zu dem neuen grossen Friedhofe rührte von ihm her; doch starb B. über dessen Ausarbeitung an der Cholera. Seine Büste wurde zur Ehre seines Andenkens in der Akademie aufgestellt.

s. F. Alizeri, Notizie dei Professori del Disegno in Liguria. III. 7—147.
Sein Bildniss ebenda in Holz geschnitten von P. Barabino.

*

Barabino. Nicolò Barabino, Maler zu Genua, geb. daselbst um 1833. Er machte sich 1859 mit einem grossen Gemälde »Consolatrix afflictorum« für das Hospital zu Savona bekannt und fand später grossen Beifall mit einer Darstellung des Todes Bonifazius' VIII. (im Besitze des Consuls Schmidt zu Livorno).

s. F. Alizeri, Notizie etc. III. 440. 441.

*

Barambio. Fray Gregorio Barambio, spanischer Mönch aus dem Orden della Merced Calzada, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. im Kloster seines Ordens zu Burgos die Malerei übte. 1738 malte er für die Kirche dieses Klosters einen hl. Pedro Nolasco.

s. Bermudez, Dicc. — Zani, Encicl.

***

Baranezki. Glykeri Baranezki, Formschneider des 18. Jahrh. zu Kijew.

Von ihm geschnitten:

1) Das Titelblatt in dem Buche: »Мѣсяцословъ Кіевъ 1718« (Kalender, Kijew 1718): Christus in erzbischöflicher Kleidung; zu Seiten die Muttergottes und der hl. Johannes; im Rahmen die Darstellung von dreissig Heiligen; unten die Ansicht des Kijew'schen Höhlenklosters, die hh. Antonius und Theodosius und die Unterschrift: »Гликер. Б.« (Glycerius B.)
2) Ebend. Bl. 284. Die Geburt Jesu »Гликерій Б.«
3) Bl. 57b im Buche: Апостолъ (Der Apostel) 1722. Kijew: Der Apostel Petrus, sitzend, mit einem Buche in der Hand. »Старецъ сей .....« H. 240 millim. Br. 148.

s. Ровинскій, Русск. грав. (Rowinski, Russ. Grav.) Moskau 1870. p. 155.

Ed. Dobbert.

Baranin. Rados Baranin, Architekt des 14. Jahrh., geb. zu Antivari in Albanien. Im J. 1336 übernahm er, laut eines noch vorhandenen schriftlichen Kontraktes mit dem Steinmetz Peter von Cattaro, den Bau des schönen Benediktinerklosters von Cattaro in Dalmatien, welches er auch vollendete. Andere Arbeiten desselben sind nicht bekannt.

J. Kukuljević.

Baranow. Nikolaus von Baranow, Porträt- und Genremaler, geb. 1810 in Esthland, taubstumm. Er kam als Pensionär des Kaisers von Russland 1829 nach Berlin in das Atelier des Prof. Wilh. Wach; später lebte er in St. Petersburg. Von Genrebildern des Künstlers sind bekannt: Der Waffenherold, Jäger am Brunnen u. a.; unter seinen Porträts eine große Reihe von Bildnissen russischer Schauspieler und Schauspielerinnen: A. P. Bobrow's, A. G. Schtschenikow's, der Ssemjonowa, Ponomarew's, Botschenkow's u. a.

s. Raczynski, Gesch. der neueren deutschen Kunst. III. 27. — Ramasanow's Artikel: »Einige Briefe S. F. Schtschedrin's« in der Kunstzeitschr. der Gesellsch. der Kunstfreunde zu Moskau, red. vom Grafen A. S. Uwarow. p. 185.

* * *

Barata. Lazart Barata. Kramm (s. u.) zitirt ein Notariatsprotokoll vom 19. Okt. 1629, in welchem ein Maler dieses Namens, in Utrecht wohnhaft, als Schuldner eines Bürgers von Utrecht, David Symonsz, aufgeführt wird. Ob dieser Maler, bemerkt Kramm, mit Laurens Baratta (s. diesen) verwandt gewesen, bleibt ungewiss.

s. Kramm, De Levens en Werken etc.

* * *

Barata, s. **Baratta.**

Baraterio, s. **Barattiero.**

Baratieri, s. **Barattiero.**

Baratta. Francesco Baratta, Bildhauer, Sohn eines Steinmetzen in Massa di Carrara, † 1666 zu Rom. Er war einer der geschicktesten Schüler Bernini's und arbeitete längere Zeit als dessen Gehilfe. Im Auftrag desselben führte er für den Altar der Kapelle Raimondi in S. Pietro in Montorio zu Rom ein Relief aus: der hl. Franziskus, die Wundenmale empfangend; für den von Bernini entworfenen Hauptbrunnen auf der Piazza Navona in Rom die Statue des einen Flussgottes, der in der Gestalt eines Mohren den La-Plata-Strom darstellt, eine der besten Figuren des Künstlers, in welcher die Manier Bernini's ziemlich gemässigt auftritt. In S. Nicolo di Tolentino zu Rom arbeitete B. an dem nach Algardi's Plänen (s. diesen) errichteten Hauptaltar die Engelfiguren im Frontispiz. Von den übrigen sehr zahlreichen Arbeiten des Künstlers wurden mehrere von August II. für Dresden erworben: Herkules, Marsyas, Kleopatra, Lukretia, Herkules und Omphale.

Nach ihm gestochen:

1) Statue vom Brunnen auf der Piazza Navona in Rom, Rio della Plata. Gest. von Fr. Aquila. In: Raccolta di Statue antiche etc. di P. Aless. Maffei. Roma 1704. Fol.
2) Herkules, Marsyas, Kleopatra, Lukretia, Herkules und Omphale. 5 Bll. in: Le Plat, La gallerie du Roy de Pologne. Dresde 1733. Fol.

s. Bellori, Le Vite etc. p. 258. — Passeri, Le Vite etc. pp. 360—363. — Pascoli, Vite de' Pittori etc. II. 437. 445. — Cicognara, Storia della scultura. III. 85. — Zani, Enciel. — Campori, Memorie Biografiche. 1873. p. 15 ff.

* * *

Giovanni Battista Baratta, der älteste Bruder des Vorigen, nach Zani Architekt und Schriftsteller, und nach Cean Bermudez ebenfalls Schüler Algardi's. Titi (s. unten) schreibt diesem B. die Ausführung der Kirche S. Nicola di Tolentino zu, die aber nach Baglione's und Pascoli's Zeugniss das Werk des jüngsten Bruders, Giov. Maria B., ist (s. den folg. Art.). — Ein Sohn desselben war Bildhauer und wurde aus Carrara nach Spanien berufen, wo er zwischen 1736 und 1740 am Palast S. Ildefonso die Karyatiden und sonstigen plastischen Dekorationen der Fassade auf der Gartenseite nach Zeichnungen des Yubarra ausführte.

s. Titi, Ammaestramento etc. nelle Chiese di Roma. p. 302. — Zani, Enciel. — Bermudez, Dicc. I. 91. — Ant. Ponz, Viage de España. X. 122.

Fr. W. Unger.

Giovanni Maria Baratta, der jüngste Bruder des Vorigen, Bildhauer und Architekt, Schüler Algardi's. Im Auftrag seines Gönners, des Principe Camillo Panfili, erbaute er nach dem Tode Algardi's (s. diesen) die Fassade der Kirche S. Nicolo da Tolentino in Rom (nach Pascoli auch die Kirche selbst). Für S. Agostino daselbst fertigte er die Statue des hl. Tommaso. Algardi bediente sich seiner Hülfe bei verschiedenen

Bauten, insbesondere bei dem Bau der Villa Pamfili vor dem Thore S. Pancrazio.

s. Bellori, Le Vite etc. p. 158. — Passeri, Le Vite etc. p. 361. — Pascoli, Vite de' Pittori etc. II. 445. — Campori, Memorie Biografiche. 1873. p. 17.

* * *

Baratta. Carlo Baratta, Maler und Radirer aus Genua, Anfang des 17. Jahrh. (?).

Von ihm radirt:

Maria mit dem Kind, welches einem Bischof eine Feder reicht; vor letzterem ein Engel, der Buch und Tintenfass hält. Rechts unten: Carlo Baratta. In der Manier des Ricci. H. 118 mm., br. 87.

s. Zani, Encicl. *Wessely.*

Baratta. Alessandro Baratta, Zeichner und Stecher, zu Neapel thätig in der ersten Hälfte des 17. Jahrh.

Von ihm gestochen:

1) Vero disegno della nobilissima cavalcata etc. Einzug des Herzogs von Alcala in Neapel. 16. Aug. 1629. 6 Bll., friesartig. qu. Fol.
   I. Vor der Bezeichnung: D. Ferdinandus de Riniera Duca d'Alcala etc.
2) La Città di Napoli con la nobilissima Cavalcata che si fece a 19. di dembre nel 1630 nell' uscita della Sereniss. In Fante D. Maria d'Austria Regina d'Vngaria. 6 Bll., friesartig. qu. Fol.

s. Le Blanc, Manuel.

W. Engelmann.

Baratta. Laurens Baratta oder Barata (genannt Baratta Romanus), Landschaftsmaler und Radirer der holländischen Schule, in der ersten Hälfte des 17. Jahrh., vermutlich in Florenz geboren. Er lebte längere Zeit in Rom und wurde 1629 als Meister in die Malergilde von Utrecht aufgenommen.

Von ihm radirt:

1—12) 12 Bll. italienische Ruinenlandschaften mit Staffage. In Nieulant's Manier. Auf dem ersten Bl.: L. Barata in. scul. et ex. qu. Fol.

13—22) 10 Bll. Ansichten antiker Monumente Roms. Numerirt. Auf dem ersten Bl. L. Barata in scvl. et ex. Die Bll. 1, 5 und 8 haben die Adr.: C. Dankerts excudit. (Von Heineken dem Alessandro B. zugeschrieben.)

s. Van Eynden en van der Wiligen, Geschiedenis etc. — Le Blanc, Manuel.

W. Engelmann.

Baratta. Giovanni Baratta und sein Bruder Francesco, Maler, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. in Berlin thätig. Der erstere hatte die Aufsicht über die kurfürstliche Gemäldegalerie und starb 1687, der letztere 1700. Ob dieselben zu den vorher genannten Künstlern in verwandtschaftlichen Beziehungen standen, ist unbekannt.

s. Nicolai, Nachr. von Künstlern Berlins, p. 41.

* * *

Baratta. Giovanni Jacopo Baratta, Maler von Carrara im 17. Jahrh. Er soll die grosse Tafel des Hauptaltars in der Kirche S. Giacomo daselbst gemalt haben.

s. Repetti, Sopra l'Alpe Apuana. Firenze 1820. p. 86. — Campori, Memorie Biografiche: 1873. p. 15.

Baratta. Conte Giovanni Baratta, Bildhauer, geb. zu Carrara 13. Mai 1670, † daselbst 21. Mai 1747. Unter der Leitung der florentinischen Bildhauer Foggini und Soldani ausgebildet und in Rom durch einen Preis ausgezeichnet, erhielt er bald für Genua und Turin zahlreiche Bestellungen: und zwar sowol für vornehme Private als für Kirchen. Darunter sind hervorzuheben in Genua: zwei Statuen der Kleopatra und Artemisia für den Palast Durazzo (jetzt Königl. Schloss), die Grabmäler des Giulio und Francesco Spinola in der Kirche S. Caterina; in Turin: die Statuen an der Kirche S. Teresa, die Statuen an der Fassade des königl. Palastes (1720), die Statuen der vier Kirchenväter in der Kirche della Veneria. Für Livorno arbeitete er den Altar del Sacramento im Dome, sowie das Bildwerk für den Hauptaltar in S. Ferdinando. Auch Florenz, Pistoja, Pisa und Lucca erhielten Werke von seiner Hand, Florenz die Gruppe des Tobias und Raphael für S. Spirito etc., Pistoja den Hauptaltar mit zwei Statuen für S. Giovanni Battista, Lucca den Altar del Sacramento für S. Ponziano. Die Leichtigkeit, mit der er im Geschmack seiner Zeit arbeitete, erwarb ihm vielen Beifall und sogar im J. 1722 von Seiten des Königs einen Ruf nach England, dem er aber nicht gefolgt zu sein scheint. Als Auszeichnung für seine Werke verlieh ihm der Herzog von Massa den Grafentitel.

s. Soprani, Vite de' pittori etc. 2. Ausg. IV. 333. — Ratti, Istruzione per Genova. I. 60. 85. 207. 258. 323. — Bartoli, Notizie I. 52. — Richa, Chiese Florentine III. 244. IX. 22. — Morrona, Pisa illustrata. III. 162. — Campori, Memorie Biographiche. pp 20 f.

*

Baratta. Andrea Baratta, Bildhauer von Carrara in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. Er führte verschiedene Arbeiten insbesondere für Modena aus: die Büste des Herzogs Franz II. (jetzt im Treppenhause der königl. Galerie), 2 allegorische Figuren für die grosse Treppe des herzoglichen Palastes, Neptun und Amphitrite für den Brunnen im Hofe desselben (1690) und zusammen mit Andrea Vannucci den Altar für die Kirche del Voto. Ueber das letztere Werk erschien die Monographie:

G. Angelini, I marmi santificati alla gloria di Gesu Crocefisso, in un altare eretto nella chiesa della Madonna del Voto etc. etc. In Modena 1694.

s. Campori, Memorie Biografiche. 1873. pp. 19. 380.

*

Baratta. Pietro Baratta, Bildhauer in Carrara um 1695. Ihm schreibt Ratti (s. unten) das Denkmal der Kardinäle und Päpste mit Engeln in der Kapelle Casoni des Domes zu Sarzana zu.

s. Ratti. Descrizione delle pitture etc. della Riviera di Genova. p. 47.

Baratta. Noch finden sich folgende zwei Bildhauer dieses Namens, gleichfalls von Carrara, die wol wie auch die früheren einer weitverzweigten Familie angehören, angeführt:

Giovanni Giacomo Baratta, d. J. Er führte mit Hülfe eines Bruders zwei Kolossalstatuen des David und Joachim aus, die 1722 am Marienaltar in der Steccata zu Parma aufgestellt wurden.

s. Ronchini, La Steccata di Parma (in: Atti e Memorie della Deputazione di Storia patria. I. 214).

Francesco Baratta, † 21. Mai 1747. Von ihm sind folgende Werke: der Altar in der Kirche der Madonna delle lacrime in Carrara (Vertrag vom 23. Juli 1722); Statue des Castagnola für das Hospital degli Incurabili in Genua (Vertrag vom 24. Oktober 1724); die beiden allegorischen Figuren der Jungfräulichkeit und der Demuth für die Steccata zu Parma (bestellt 1726, vollendet 1736).

s. Varni, Elenco di documenti artistici. Genova 1861. p. 16. — Ronchini, La Steccata di Parma.

Baratta. Pietro Baratta, Bildhauer in Venedig, in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. Er arbeite für die Fassaden der Jesuitenkirche und derjenigen von S. Eustachio und den Altar der Kirche S. Sebastiano (für letzteren zwei Statuen: Joseph und Anna). Als Hauptwerk des Künstlers gelten die Statuen u. Basreliefs am Grabmal des Dogen Bertucci Valier in der Kirche S. Giovanni e Paolo in Venedig. Mehrere seiner zopfigen, sehr unbedeutenden Skulpturen, die allegorischen Figuren des Ruhms, der Stärke, der Pracht und der Großmuth, kamen zur Zeit August's II. nach Dresden.

Nach ihm gestochen:

La Renommée, la Magnificence, la Bravoure, la Magnanimité. Gest. von Chr. Ph. Lindemann. Fol.

s. Cicognara, La Storia della Scultura. III. 105. — Zani, Encicl. — Selvatico, Sulla Architettura etc. in Venezia. p. 445. — Fr. Zanotto, Guida di Venezia, 1863. pp. 285. 309. 389. 427. 428.

Giuseppe Antonio Baratta d J., geb. in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., lebte noch 1818. Von ihm ist namentlich zu bemerken, dass er dem französischen Bildhauer L. Gayard bei der Ausführung des Denkmals für den hl. Bernhard in der Abtei von St. Clairvaux behülflich war und nach dessen Tode (1788) den Auftrag zur Vollendung erhielt, die übrigens durch die Revolution unterbrochen wurde.

s. Giornale Romano delle belle arti. 1784.

Baratta. Antonio Baratta (oder Baratti), Kupferstecher aus Florenz, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh.

Von ihm gestochen:

1) Maria mit dem Kind. Nach O. Marinari. In: L'Etruria pittrice. Oval. gr. Fol.
2) Der hl. Joseph, das Kind haltend. Nach Guido Reni. Fol.
3) Der dornengekrönte Christus, Büste. Nach Fr. Maiotto. Oval.
4) Der Sturz der Verdammten. Nach Scorzia. qu. Fol.
5) Verzückung des hl. Franz von Assisi. Nach F Vanni. Fol.
6) Der hl. Franziskus, mit gefesselten Händen, Halbfigur. Nach Fr. Maiotto. Oval.
7) Sanctus Hieronymus Aemilianus. Halbfigur. Nach J. B. Piazetta. 4.
8) Die hl. Theresia. Nach Dems. Fol.
9) Leben und Martyrium der hl. Ursula. Nach Vinc. Carpaccio. Fol.
10—15) 6 Bll. Religionsgebräuche der Juden. P. A Novelli inv. qu. Fol.
16—21) 6 Bll. Religionsgebräuche der Kaffern. P. A. Novelli Inv. qu. Fol.
22) Marcia de' Giudici d'Armi (Aufzug der Kampfrichter). A. Petitot inv. Dom. Muzzi di. Ant. Baratti inc. Zu: Feste celebrate in Parma per le nozze del' Infante Don Ferdinando colla Archiduchessa Maria Amalia. Parma. 1769. Roy. Fol.
23) Dessin du spectacle — donné par decret du Senat au Grand Duc et à la grande Duchesse de Russie dans le Théâtre à S. Benoit à Venise le 22 janvier 1782. J. B. Canale del. A. Baratti sc. gr. qu. Fol.
24. 25) Ein alter Fischer am Meeresstrand. — Ein Fleischer, der eine Kuh getödtet hat. Nach Giorgio Giacoboni. Fol.
26) Bildniss des Papstes Benedikt XIV. Fol.
27) Bildniss des Malers G. B. Cignaroli. Nach Della Rosa. kl. 4.
28) Bildniss des Rechtsgelehrten P. Giannone. 4.
29) Bildniss des F. M. Giovanelli, Patriarchen von Venedig. Nach Gius. Angeli. kl. Fol.
30) Bildniss des Aloys. Contarenus Secundus, Eques etc. Halbfig. Nach Ludov. Gallina. Fol.
31) Bll. für die Italienische Uebersetzung des Dictionnaire mythologique von Declaustre. Venedig 1755.
32) Bll. für: Recueil d'estampes d'après les meilleurs tableaux du cabinet du Marquis de Gerini.
33) Bll. für: Antiquissimi Virgiliani codicis fragmenta et Picturae; accedunt ex insignioribus Pinacothecis Picturae aliae, veteres gemmae, Anaglypha. Romae apud Vincentium Monaldinum. Fol.

s. Heineken, Dict. — Huber und Rost, Handbuch. IV. 166. — Le Blanc, Manuel.

W. Engelmann.

Baratteri. Marcantonio Baratteri (oder Baratteroj, Ingenieur, geb. in Lodi, um 1500 thätig

Nach ihm gestochen:

La gran Città di Milano. Gest. von Giov. Paolo Bianchi. 1638 und 1664. Gr. qu. Fol.

s. Zani, Encicl. — Le Blanc, Manuel.

W. Engelmann.

Baratteri. Giambattista Baratteri, Architekt und Ingenieur, geb. in Lodi, in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Seine Schrift: Architettura d'acque, divisa in VIII libri. Piacenza 1650; in zwei Theilen 1653 u. 1699. Fol.

s. Zani, Encicl. — Mazzuchelli, Scrittori d'Italia.

* * *

Baratti, s. Baratta.

Barattiero. Niccolo Barattiero (Neuere schreiben Barattieri, was nicht richtig zu sein scheint), Baumeister und Ingenieur aus der Lombardei, der in der zweiten Hälfte des 12. Jahrh. in Venedig thätig war. Auf der Piazzetta daselbst hat er die beiden Granitsäulen aufgerichtet, welche der Doge Domenico Michele 1125 von seinem siegreichen Zuge gegen den griechischen Kaiser mitbrachte. Ob dieselben aus Syrien, oder aus Konstantinopel stammen, ist ungewiss. Wahrscheinlich sind sie Trophäen der Unterwerfung von Rhodus. Eine dritte Säule soll beim Landen in Venedig in's Meer gefallen sein; jene zwei lagen mehrere Jahre, ohne dass jemand wagte ihre Aufrichtung zu unternehmen. Erst unter Sebastiano Zani, dem Nachfolger des Domenico Michele (1172—1177) erbot sich Barattiero dazu, der seit einigen Jahren in Venedig lebte. Er verlangte dafür, ausser einer anständigen Belohnung, das Privilegium, zwischen den Säulen Spielbanken errichten zu dürfen (die letzteren wurden erst 1529 vom Dogen Andrea Gritti auf Antrag des Jacopo Sansovino beseitigt). Wegen dieses Privilegiums erhielt Meister Nicolo vermutlich den Namen Barattiero (Tauscher, auch Täuscher).

Von der Aufrichtung der Säulen, die B. im J. 1172 bewerkstelligte, erzählt man die nämliche Anekdote wie von der Aufrichtung des Obelisken auf dem Petersplatze zu Rom: sie seien erst dadurch, dass man die zu stark ausgedehnten Stricke mit Wasser bespritzt habe, zum Stehen gebracht worden. Die Sockel und Kapitelle der Säulen wurden wahrscheinlich nicht mit aus dem Orient herübergebracht, sondern von Barattiero hinzugefügt; sie sind im byzantinischen Stil gehalten, jedoch sehr eigentümlich behandelt. (S. die ausführliche Beschreibung bei Mothes und die Abbildung eines der Kapitelle bei Selvatico.) Erst viel später sind der bronzene Markus-Löwe und die Marmorstatue des hl. Theodorus auf die Spitze dieser Säulen gestellt worden.

Von B. wird ausserdem berichtet, dass er Mathematiker und Baumeister gebildet, Maschinen zum Heraufschaffen des Baumaterials auf den Campanile erfunden und ein Modell zu der Rialto-Brücke gemacht habe. Nach diesem Modell kam die Brücke, aus Holzbalken bestehend, die über eine Anzahl Barken gelegt wurden, 1180 zur Ausführung. Es war wol dieselbe hölzerne Rialtobrücke, die noch im J. 1252 eine Restauration erfuhr. Erst 1264 trat an ihre Stelle eine auf eingerammten Pfählen errichtete Brücke.

s. Franc. Sansovino, Venetia descritta (Venetia 1581), p. 116. — Selvatico, Sulla Archit. e sulla scult. in Venezia, p. 76. — Mothes, Geschichte der Baukunst u. Bildhauerei Venedigs, I. p. 137. — Fr. Zanotto, Guida di Venezia. 1863. pp. 108. 112. 372.

Fr. W. Unger.

Barattini. Francesco Barattini. Einem Meister dieses Namens schreibt Nagler (s. u.) ohne nähere Begründung die mit dem Buchstaben *b* bezeichneten Holzschnitte in Marozzo's Fechtbuch zu, das 1536 in Modena, in neuer Bearbeitung 1568 in Venedig erschien; das dem *b* auf einigen Blättern beigefügte *R* soll nach seiner Ansicht Romanus bedeuten. Wahrscheinlich rühren diese frei und malerisch in venezianischer Weise behandelten Holzschnitte von Giov. Brito her.

s. Nagler, Monogr. I. No. 1612. 2040.

W. Drugulin.

Barattini. Francesco Barattini, Formenschneider, Holzbildhauer und Stempelschneider, geb. in Bologna, um 1760 thätig. Nach der Angabe Nagler's (s. u.) zeichnete er als Stempelschneider mit den Buchstaben F. B. F. — Erwähnt werden zwei Holzschnitte, S. Crispin mit Crispian und S. Alò, die bezeichnet sind: F. B. BOL. (der erstere 36 cm. br. 25 cm. h., der letztere 36 cm. br. 24 cm. h.) Möglicherweise sind diese Schnitte Arbeiten Barattini's.

s. Nagler, Monogr. II. No. 1960.

W. Drugulin.

Barba, Juan Sanchez Barba, s. **Sanchez.**

Barba, Beiname des Galeazzo **Rivelli.**

Barba. Jacopo della Barba, Kunstgiesser in Florenz, Mitte des 16. Jahrh. s. den Art. Baccio **Bandinelli.**

Barba. Genesio del Barba, Maler, geb. den 17. Okt. 1691 zu Massa di Carrara, lebte noch 1736. Er malte hauptsächlich Tapeten (Nachahmungen von Arazzi) und war mit solchen Arbeiten in Rom für die Paläste Corsini, Odescalchi, Pamfili u. a. vielfach beschäftigt.

Bildniss des Künstlers: Se ipse p. P. A. Pazzi sc.

s. Pazzi, Serie etc. I. 35. — Campori, Memorie Biografiche. 1873. pp. 81. 85.

* * *

Barba. Alonso Barba, spanischer Architekt, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. Er wurde von Andres de Valdelvira in dessen Testamente vom 16. April 1575 zu seinem Nachfolger als Oberbaumeister der Kathedrale von Jaen empfohlen, da er seit mehr als 20 Jahren unter ihm an derselben gearbeitet hatte. Das Kapitel stellte ihn als solchen an, doch blieb der Bau nach wenigen Jahren, nachdem Barba den Bau der Sakristei 1577 zu Ende geführt hatte, aus Mangel an Geldmitteln liegen, und wurde erst 1634 wieder aufgenommen.

s. Llaguno, I. 132. II. 191. III. 36. — Cean Bermudez, Diccionario. V. 100.

Fr. W. Unger.

Barbabin. François Barbabin, Landschaftsmaler und Radirer, in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. thätig, wahrscheinlich Franzose. Seine Arbeiten erinnern an die Art Abraham Genoels', dessen Schüler er vielleicht gewesen.

Von ihm radirt:

1) Wasserfall mit doppeltem Sturz. F. Barbabin in et fecit 1710.
2) Ein monumentaler Brunnen. Bez. F. B. F.
3) Befestigte Brücke. Bez. F. B. F.
4) Felsige Landschaft. Bez. F. B. F. Jedes Bl. h. 58 mm., br. 62 mm.

s. R. Dumesnil, Le Peintre-Graveur. III. 313. — Nagler, Monogr. 2. No. 1944.

* * *

Barbaglia. Giuseppe Barbaglia, Genremaler der Gegenwart in Mailand. Von seinen Gemälden auf den Kunstausstellungen daselbst fand namentlich »die Trauung« wegen der wirkungsvollen Einfachheit der Behandlung Beifall.

s. Lützow, Zeitschr. f. bildende Kunst (1869). IV. 22.

* * *

Barbalonga. Juan de Barbalonga, Beiname des J. Corn. **Vermeyen.**

Barbalonga, Beiname des Antonio **Ricci.**

Barbalonga. Antonio Barbalonga, aus der edlen Familie der Alberti (häufig verwechselt mit Ant. Ricci), geb. 1600 zu Messina, † daselbst 1649. Er studirte die Malerei in seiner Vaterstadt bei Simone Comandé, dann in Rom, in der Schule des Dominichino, dessen Manier er sich vollkommen zu eigen machte, wie die Himmelfahrt der Maria in S. Andrea della Valle zu Rom und noch mehr das große Altarbild, die hh. Gaetano und Andrea Avellino in einer Engelglorie, in S. Silvestro a Monte Cavallo beweisen. Im J. 1631 kehrte er nach Messina zurück. Das erste Bild, das er hier malte, war der hl. Filippo Neri in der dortigen Kirche dell' Oratorio; ein anderes Gemälde in der nämlichen Kirche, eine Pietà, hat die Inschrift: Antonius Aliberti Barbalonga 1634. Als das Hauptwerk unter den zahlreichen übrigen Gemälden, die er für verschiedene Kirchen Messina's ausführte, gilt die Bekehrung des Paulus in der Klosterkirche der hl. Anna. Für die öffentliche Galerie in Messina malte er eine Anzahl Bilder, die vom Conte di S. Stefano nach Spanien gebracht wurden. (Eines derselben, die »Signora della Lettera«, ist in der Iconologia Samperi's gestochen.) Einige Bilder des Künstlers werden als in Palermo befindlich erwähnt (in der Galerie des Principe di Belmonte und in der Compagnia del Sangue di Cristo). Im Museo del Prado zu Madrid ist von ihm eine hl. Agathe. (Im Katalog Madrazo's [s. unten] wird er mit Ant. Ricci verwechselt). In seiner Vaterstadt gründete B. eine Malerschule, die lange Zeit in Blüte stand.

Ueber seine in Messina noch vorhandenen Gemälde — im Ospedale della Pietà, S. Gregorio, S. Filippo Nero, S. Paolo, S. Andrea Avellino, S. Gioachiro — s. unten die Guida vom J. 1841.

s. Malvasia, Felsina pittrice II. 340. — Pascoli, Le Vite etc. II. 46. — Passeri, Vite de' Pitt. etc. p. 47. — Lanzi, Storia Pitt. 4. Ed. II. 165. (Mit Ant. Ricci identificirt.) — Memorie de' Pittori Messinesi p. 127. — Samperi, Iconologia. p. 137. — Madrazo, Catalogo del Museo del Prado de Madrid. I. 13. — Guida per la città di Messina. 1841. pp. 10. 17. 56. 64. 77. 88.

* * *

Barbaran. Louis Barbaran, französischer Zeichner und Stecher in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Er gehörte dem Prämonstratenserorden an und war im J. 1673, nach seiner eignen Angabe (s. u. No. 3), ordentlicher Kanonikus von S. Martin de Laon und Prior von Missy.

Von ihm gestochen:

1—2) Aufriss und perspectivische Ansicht der Prämonstratenser Abtei. Letztere mit der Jahreszahl 1656, h. 316 mm. br. 412; einige Abdrücke derselben mit einer vierzeiligen erläuternden Unterschrift.
3) Soissons. Plan De la Celebre Et Royale Abbaye de St. Jean des Vignes de Soissons. Dedié A Messieurs Les Prieurs, Senieurs, Beneficiers, Et autres Chanoines de la même Abbaye Par f. Louis Barbaran Chanoine Rg^{r}. de S. Martin de Laon Ordre de Praemonstré Et Prieur Curé de Missy. Links unten: f. Ludovicus. Barbaran Delineavit Et sculpsit Anno 1673. H. 455 mm., br. 522. — Eine verkleinerte Wiederholung dieses Bl. gest. von Etienne de Laplante.

s. Zani, Encicl. — Le Blanc, Manuel.

* * *

Barbarelli. Giorgio Barbarelli, genannt Giorgione, geb. um 1476, wahrscheinlich in Vedelago bei Castelfranco, † 1511 in Venedig, neben Tizian der hervorragendste Meister der venezianischen Malerschule des 16. Jahrhunderts. Er war vermutlich ein illegitimer Sprössling der Familie Barbarella, die in der Gegend von Castelfranco ihren Sitz hatte, seine Mutter wahrscheinlich ein Bauermädchen in Vedelago

Luigi Pescari, in seiner Festschrift Per le Nozze Puppati-Fabeni (s. u.) macht als Argumeute für diese Annahme geltend, dass in den Taufregistern die Namen der Aeltern Giorgione's nicht genannt sind und die Familie Barbarella erst 1638 die sterblichen Ueberreste des Künstlers, vielleicht um das Unrecht zu sühnen, dessen sich die Vorfahren gegen ihn schuldig gemacht, nach Castelfranco bringen und hier in der alten Kirche S. Liberale beisetzen liess.

Um die Zeit, wo Antonello von Messina durch Einführung der Oeltechnik die venezianische Malweise umgestaltete, kam B. nach Venedig, in die Werkstatt Giovanni Bellini's, wo er mit dem vielleicht um ein Jahr jüngeren Tizian eine Zeit lang gemeinschaftlich studirte. Sein selbständiges Auftreten bezeichnet den Anfang einer neuen Epoche, den Beginn der höchsten Blüte der venezianischen Malerei; die Befangenheit, die bis dahin auch den vorzüglichsten Leistungen derselben noch anhaftete, hat B. zuerst völlig überwunden und so für die Entwicklung der venezianischen Schule eine ähnliche Bedeutung gewonnen, wie Lionardo da Vinci für die der florentinischen. Bei Giovanni Bellini, dem bedeutendsten Künstler des venezianischen Quattrocento, lässt sich in der letzten Periode seiner künstlerischen Entwicklung die befreiende Wirkung, die sein grosser Schüler auf ihn ausübte, deutlich erkennen. Tizian, nachdem er Bellini's Werkstatt verlassen, arbeitete mit B. eine Zeit lang gemeinschaftlich; er empfing von ihm entscheidende Einflüsse, und war es seinem mächtigen Genie auch vergönnt, den jungverstorbenen Meister später zu überflügeln, so bleibt diesem doch der Ruhm, der grossen und freien Stilentwicklung der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts zuerst Bahn gebrochen zu haben. Bei den Zeitgenossen war er hoch gefeiert und der Glanz des Tizian'schen Namens hat den Ruhm Giorgione's nicht zu verringern vermocht.

Nur sehr wenige Werke des Künstlers sind uns erhalten; die Wandmalereien, die einen sehr beträchtlichen Theil derselben ausmachten, sind sämmtlich, bis auf ganz geringe, kaum nennenswerthe Ueberreste zu Grunde gegangen, von der grossen Menge von Bildern, die in den verschiedenen Galerien Europa's seinen Namen tragen, werden ihm die meisten, wie die jüngsten Forschungen dargethan haben, mit Unrecht zugeschrieben. Die wenigen Gemälde aber, deren Echtheit nicht in Frage gestellt werden kann, sind hinreichende Dokumente für die hohe Bedeutung des Meisters und zeigen die Merkmale, die von jeher als die eigentümlichsten seines Kunstcharacters bezeichnet worden sind, in vollkommener und prägnanter Weise.

Das koloristische Prinzip der malerischen Darstellung, das in der venezianischen Schule zur eigentlichen Herrschaft gelangte, tritt bekanntlich schon in den Werken Gio. Bellini's bestimmt hervor; schon bei ihm ist die farbige Wirkung in einem Grade betont, wie sonst nirgends in den Bildern gleichzeitiger Italiener. Die gesteigerte Accentuirung des Kolorits, die Erhöhung und Verfeinerung des Farbenreizes ist es denn auch, die schon Vasari an den Werken Barbarelli's zunächst und vor allem hervorhebt. In der Biographie Tizian's geht er sogar so weit, zu behaupten, dass diese Ausbildung des Kolorits bereits bei Giorgione und seinen nächsten Nachfolgern eine Vernachlässigung der Zeichnung zur Folge gehabt, dass sich schon bei ihnen der Mangel der Zeichnung unter dem Reize der Farbe verborgen habe. Die Biographie Tizian's findet sich erst in der 2. Ausg. der Vasari'schen Lebensbeschreibungen (v. J. 1568); das Leben Giorgione's, das bereits in der ersten Ausg. (1550) erschien, enthält noch keine kritischen Aeusserungen im Sinne der angeführten. Von Parteilichkeit der venezianischen Malerei gegenüber war Vasari auf seinem florentinischen Standpunkt zwar schon damals nicht frei; vielleicht aber war jener scharfe Tadel in der Biogr. Tizian's hervorgerufen durch die Polemik im Dialog Lodovico Dolce's (L'Aretino), der 1557 erschien und die ausdrückliche Absicht hatte, den Widersachern der venezianischen Malerei entgegenzutreten. Giorgione gegenüber ist der Tadel Vasari's jedenfalls nichts weniger als gerechtfertigt. Die Feinheit des Formengefühles gehört zu den bedeutendsten und grössten Vorzügen Giorgione's. Dass die Zeichnung als Begränzung der Formen, die Linie als solche bei einer höheren Ausbildung der koloristischen Elemente, insbesondere des Lufttons, an Strenge verliert, ist mit Nothwendigkeit in der Natur der Sache begründet; bei Giorgione ist die Zeichnung in der malerischen Durchführung zwar völlig aufgegangen, aber dennoch als Grundlage derselben von höchster Vollendung. Ihre Vollkommenheit gehört so sehr zu den charakteristischen Merkmalen seiner Kunst, dass überall, wo es sich bei ihm zugeschriebenen Werken um die Echtheitsfrage handelt, die Rücksicht auf die Zeichnung von entscheidender Wichtigkeit ist; immer werden Mängel der Form bei solchen Werken gegen die Echtheit sprechen. Im Leben Giorgione's rühmt übrigens Vasari selbst die Feinheit der Modellirung, das Relief, die plastische Rundung der Gestalten des Künstlers mit besonderem Nachdruck; er behauptet, dass in dieser Hinsicht die Kunst Lionardo's da Vinci, das feine Sfumato seiner Licht- und Schattenbehandlung auf Giorgione von Einfluss gewesen, was durch den Umstand an Wahrscheinlichkeit gewinnt, dass Lionardo sich im J. 1500 eine Zeit lang in Venedig aufhielt. In jeder andern Beziehung ist der Stil Giorgione's von dem des grossen florentinischen Meisters, dem der Formenausdruck doch immer die Hauptsache blieb, allerdings auf's wesentlichste verschieden. In den Bildern, die man als Arbeiten aus dem Beginn von Giorgione's künst-

lerischer Entwicklung ansehen darf (s. u.), zeigt sich eine eigentümliche Verbindung der Malweise der Bellini mit der Antonello's von Messina; namentlich das Vorbild des letzteren ist in der feinen gussartigen Verschmelzung der Farbenmassen, in der fast metallischen Glätte der Flächen deutlich wahrzunehmen. Bald aber trat an die Stelle dieser ersten, noch etwas spröden Manier jene Weichheit der Behandlung, jene tiefe und glühende Wärme der Farbentöne, mit der nun erst der volle und ganze Schein des Lebens erreicht ward. Vasari sagt, dass die ausgezeichnetsten Meister jener Zeit von Giorgione bekannten »lui esser nato per metter lo spirito nelle figure e contraffar la freschezza della carne viva più che nessuno che dipingese non solo in Venezia, ma per tutto.« Bei ihm zuerst zeigt sich, vor allem in der vielgerühmten Weichheit der Karnation, jene feine malerische Charakterisirung des Stofflichen, die zu den hervorragendsten Merkmalen der venezianischen Schule der Blütezeit gehört, zugleich aber, mit dem vollentwickelten Reize des Lebens, jene reiche Schönheit des Kolorits, die dem Auge eine höchste Befriedigung gewährt, indem sie die Seele poetisch stimmt. Niemals vorher, sagt Burckhardt (s. d. Lit.), war das menschliche Auge über seine Reizfähigkeit, über Alles, was ihm Wolgefallen erregt, so genau befragt worden. Die Rücksicht auf dieses Wolgefallen, die feine Erwägung der künstlerischen Bedingungen, aus denen dasselbe resultirt, war auf das entschiedenste maaßgebend für die venezianische Malerei dieser Epoche, die mit Recht eine Malerei der höchsten Augenlust genannt werden kann. Zugleich aber war die künstlerische Anschauung der Venezianer, ihre koloristische Empfindung, wie ihre Formenauffassung in den Werken dieser Blüteperiode durchaus von einem ideellen Zuge beherrscht. Sie nähern sich zwar nur selten den ernsten Gedankenregionen der florentinisch-römischen Kunst, sie schildern mit Vorliebe Szenen eines weltlich heiteren, genussfreudigen Daseins, welches gleichsam in der Mitte liegt zwischen den Höhen und Tiefen des geistigen Lebens. Aber in diesen Schilderungen entfalten sie einen Reichtum poetischer Empfindung, eine Fülle malerischer Schönheit, die bei aller Lebenswärme und sinnlichen Glut ein entschieden ideelles Gepräge trägt. Im bestimmtesten Gegensatze zu dem sogenannten Realismus späterer Koloristen, spiegelt diese Malerei die Welt der Erscheinungen in einer gereinigten Kraft und leuchtenden Verklärung der Farbe, die man als Poesie des Kolorits bezeichnen kann.

Was den gegenständlichen Inhalt der Gemälde Barbarelli's betrifft, so hielt er sich anfangs an's Herkömmliche. Vasari erwähnt als früheste Arbeiten desselben ohne nähere Bezeichnung eine Anzahl Madonnenbilder, von denen sich, wie es scheint, keines erhalten hat. Das bedeutendste Jugendwerk des Künstlers, das in der freien Vollendung des Bellinesken Stils schon die ganze Originalität seines malerischen Genius erkennen lässt, ist die berühmte Madonna mit den hh. Franziskus und Liberale in der Pfarrkirche zu Castelfranco (s. u.). Jedenfalls aber hatte B. bereits vor der Ausführung dieses Gemäldes den Kreis der traditionellen Stoffe der religiösen Malerei zuweilen verlassen, angeregt durch jene genreartigen Schilderungen aus Gio. Bellini's späterer Zeit, in denen eine anmutige landschaftliche Szenerie den Schauplatz legendenhafter oder mythologischer Vorgänge bildet. Ein ähnliches Darstellungsgebiet war es, auf dem sich B. später mit besonderer Vorliebe bewegte, auf dem er seine originellsten und eigentümlichsten Werke schuf. Schon bei seinen Zeitgenossen, deren Geschmack sich immer entschiedener von den Werken der älteren religiösen Malerei abwandte, war er vornehmlich geschätzt und bewundert als Schilderer jener novellistischen Szenen, für welche sein Name späterhin geradezu typische Bedeutung erlangte. Von manchen solcher Darstellungen, wie von den besonders beliebten »Concerten«, in denen er die Poesie des höheren Gesellschaftslebens jenes glänzenden Zeitalters, musikalische Unterhaltungen in freier Landschaft oder prachtvollen Gärten schilderte, sind nur noch freie Nachbildungen oder Variationen von späterer Hand erhalten, die lange Zeit für Originalwerke Giorgione's gegolten haben. In anderen Bildern dieses Genres, die man dem Meister mit Recht zuschreiben darf, hat der Gegenstand trotz seiner Einfachheit, die Beziehung der Gestalten zu einander, oft einen eigentümlich geheimnissvollen Character, der die Phantasie des Betrachters lebhaft beschäftigt und zu immer neuen Deutungsversuchen anlockt. In der Auffassung ist dem Künstler überall eine Grösse und Vornehmheit eigen, die auch solche Darstellungen, die ihrem Inhalte nach dem Genrehaften sehr nahe stehn, in eine höhere Region erhebt. Das Landschaftliche, das schon Gio. Bellini in jenen genreartigen Schilderungen sehr entschieden betont hatte, erscheint hier noch reicher entwickelt, und von noch bedeutenderem Einfluss auf die künstlerische Stimmung des Ganzen. Die Motive, die B. für seine landschaftlichen Szenerien am liebsten benutzt, waren offenbar der Natur seiner Heimat, den idyllisch anmutigen Umgebungen von Castelfranco entlehnt.

Eine noch andere Gruppe von Gemälden Barbarelli's besteht aus Halbfigurenbildern, in denen diese Gattung von Darstellungen, die schon in der religiösen Malerei der vorangehenden Epoche einen ansehnlichen Platz einnahm, zu eigentümlicher Bedeutung gelangte. An die Stelle der typischen religiösen Figuren traten hier porträtartige Gestalten, bald einzeln, bald gruppenförmig zusammengestellt und durch das Interessante, Geistreiche und Bedeutende der Auffassung gewissermaßen zu poetischen Charakteren

gesteigert. Dass B. auch als eigentlicher Porträtmaler des höchsten Ansehens genoss, ist durch mannigfache Zeugnisse verbürgt. Vasari und Ridolfi (s. d. Lit.) berichten, dass er schon frühzeitig Auftrag erhielt, die Bildnisse hervorragender Persönlichkeiten zu malen; Katharina Cornaro, die damals in Asolo bei Castelfranco ihren Wohnsitz hatte, die Dogen Barberigo und Leonardo Loredan u. A. liessen sich von ihm porträtiren.

Der nachfolgenden Besprechung der wichtigsten unter Giorgione's Namen bekannten Gemälde sind durchgehends die Resultate der Forschungen von Crowe und Cavalcaselle zu Grunde gelegt (s. d. Lit.) Ihre Kritik hat das grosse Verdienst, den künstlerischen Charakter Giorgione's, über den sich im Laufe der Zeit die unsichersten Vorstellungen verbreitet hatten, zuerst wieder in klarer Bestimmtheit festgestellt zu haben. Das parteiische Urtheil Vasari's war nicht ohne Wirkung geblieben. Nachdem eine Menge Bilder aus späterer Zeit, namentlich aus der späteren venezianischen Schule unter Giorgione's Namen gangbar geworden, war man zuletzt dahin gekommen, in ihm einen Maler zu erblicken, der mit der Feinheit der Form zugleich auch den seelischen Ausdruck dem bloss sinnlichen Reize der Farbe geopfert habe. Paul Mantz in den »Chefs d'oeuvre de la Peinture« (s. u.) sagt von G.: »A ces brillantes fêtes de la couleur, qu'il se donnait à lui même, il oubliait d'inviter l'ame.« Für die Kritik, welche Crowe u. Cavalcaselle, nach Massgabe der am besten beglaubigten Bilder Giorgione's an den übrigen, ihm zugeschriebenen Arbeiten übten, ist besonders bezeichnend, dass sie das unter Giorgione's Namen berühmte »Concert« im Louvre aus der Reihe seiner Originalwerke strichen (s. das Nähere unten). Von den Uebertreibungen des koloristischen Prinzips, von den Flüchtigkeiten der Formenbehandlung, die in der späteren venezianischen Malerei hervortraten, war B. noch völlig frei, der geistige Ausdruck steht in seinen Werken mit der sinnlichen Macht der Farbenwirkung noch im schönsten Einklang.

Unter den dem Künstler zugeschriebenen Bildern, die auf Echtheit Anspruch haben, dürfen zwei kleine Gemälde in der Uffizien zu Florenz als die frühesten gelten: das Wunder des kleinen Moses und das Urtheil Salomo's. Ein drittes Bild, welches zugleich mit diesen beiden aus der Mediceischen Sammlung in Poggio Imperiale in die Uffizien gelangte, wird daselbst gleichfalls als ein Werk Giorgione's bezeichnet, rührt aber nach C. u. C. von Gio. Bellini her und ist ein besonders characteristisches Beispiel für jene Kategorie novellistisch legendenhafter Schilderungen, der auch die zwei andern Bilder angehören. Auf einer Terrasse am Seegestade kniet vor der Jungfrau eine weibliche Gestalt zwischen zwei Heiligen, hinter einer Balustrade sieht man Joseph und Paulus, in dem Hügelland jenseits des Sees eine Heerde, einen jagenden Kentauren und einen Einsiedler in seiner Höhle. Diesem reizvollen Bilde gegenüber, das sich durch eine entschieden künstlerische Reife auszeichnet, haben die beiden andern in Zeichnung, Kolorit und Ausdruck etwas jugendlich Unfertiges, sie verrathen die Hand eines Künstlers, der noch in der Entwicklung begriffen ist. In dem einen ist eine rabbinische Legende aus dem Leben des Moses dargestellt: Pharao inmitten seines Hofstaats, vor ihm zwei Engelknaben, die zwei mit Gold und Feuer gefüllte Schalen dem kleinen Moses reichen, der spielend in die Flammen greift; den Hintergrund bildet eine waldige Gegend im Charakter der Umgebungen von Castelfranco. In dem zweiten Bild, dem Urtheil Salomo's, zeigt sich dasselbe landschaftliche Motiv mannigfaltiger und reicher entwickelt. Beide haben in der allgemeinen malerischen Stimmung Bellinesken Charakter, in der Behandlungsweise, in der Schärfe der Umrisse und der ebenmässigen Glätte der Farbenfläche erinnert namentlich das erste sehr bestimmt an Antonello von Messina. — Zwei andre Bilder, eine Geburt Christi in der Sammlung Beaumont zu London (früher in der Galerie Fesch) und das Epiphaniabild in der Sammlung Sir William Miles in Leigh Court sind breiter und weicher behandelt, erscheinen aber im Uebrigen jenen frühen Bildern Giorgione's nahe verwandt. Das Gemälde in Leigh Court gilt in der Regel für eine Arbeit Gio. Bellini's.

Durch historische Zeugnisse als Werk Barbarelli's auf das entschiedenste beglaubigt ist das oben bereits genannte Altarbild in der Kirche zu Castelfranco. Giorgione malte dasselbe im Auftrag des Condottiere Tuzio Costanzo, der um jene Zeit, nachdem er seine Lehnsfürstin Katharina Cornaro aus Cypern nach ihrer Residenz in Asolo zurückbegleitet hatte, in Castelfranco wohnte. Es wird erzählt, dass er nach dem Tode seines Sohnes Matteo (1504) die Begräbnissstätte desselben, die Familienkapelle in der Kirche von Castelfranco, von Giorgione mit Wandmalereien und einem Altarbild habe schmücken lassen; doch fällt die Ausmalung der Kapelle und die Ausführung dieses Altarstückes vermutlich in die Zeit vor dem genannten Jahre, da es wahrscheinlicher ist, dass die Kapelle bereits vollendet war, als Matteo in derselben bestattet wurde. Die Kirche wurde später abgebrochen und an der Stelle derselben eine neue errichtet, in deren Chor das Altargemälde Barbarelli's sich gegenwärtig befindet. Auch in diesem Bilde sind noch Einwirkungen der Schule Bellini's und der Malweise Antonello's von Messina ersichtlich, im Landschaftlichen erinnert Manches an die kleinen Bilder der Uffizien, während sich im Stil des Ganzen die individuelle Eigenart des Künstlers schon in vollkommen typischer Weise und damit zugleich der Geist des 16. Jahrhunderts in präg-

nanten Zügen zu erkennen gibt. Auf einem hohen, reich mit Teppichen geschmückten Throne, dessen Unterbau das Wappen der Costanzi trägt, sitzt die Madonna mit dem Kind auf dem Schooss, eine blonde Jungfrauengestalt, wie träumend vor sich hinschauend; zur Rechten des Thrones steht der hl. Franziskus, jugendlich und bartlos, ihm gegenüber zur Linken die ritterliche Jünglingsgestalt des hl. Liberale, mit einem Stahlharnisch angethan, in der Linken eine mächtige Lanze. Zu beiden Seiten des Thrones, bis zur Höhe des Sockels, wird der Vorderraum durch eine mit dunklem Purpur bekleidete Schranke geschlossen, über welcher sich, rechts und links von dem Vorhang an der Rückseite des Thrones, die Aussicht in eine reiche, weiträumige Landschaft eröffnet. Mit der reizvollsten und edelsten Naivität der Empfindung zeigt dieses herrliche Jugendwerk des Meisters eine freie Schönheit der Formen verbunden, die in der vorangehenden Epoche noch nirgends erreicht war. Die zart und graziös gezeichneten Figuren der einfachen, echt monumental gehaltenen Komposition sind in der venezianischen Malerei die ersten, die das Stilgepräge des Cinquecento tragen. In spezifisch malerischer Hinsicht beruht der eigentümliche Reiz des Bildes vor allem auf dem wirkungsvollen Kontrast zwischen dem milden Goldton, der im oberen Theil sich über die Landschaft breitet und die Gestalt der Madonna umgibt, zu dem feingestimmten Helldunkel in der unteren Partie, dem abgeschlossenen Raum mit den beiden Heiligengestalten. An der feierlichen Wirkung des Ganzen hat die Poesie dieses malerischen Kontrastes den wesentlichsten Antheil. Die Uebermalungen, die das Bild wiederholt an verschiedenen Stellen erdulden musste, sind in neuerer Zeit zum Theil beseitigt worden; in den unberührten Partien, besonders in einigen Fleischtheilen, in dem Stahlharnisch und dem Teppichschmuck zeigt sich die meisterhafteste Feinheit der Durchführung. Auf der Rückseite der Holztafel, auf welche das Bild gemalt ist, standen mit Rothstift geschrieben folgende Verse, die seit der letzten Ausbesserung der Tafel verschwunden sind:

Vieni o Cecilia
Vieni t'affretta
Il tuo t'aspetta
Giorgio . .

Man glaubt, dass diese Verse auf Giorgione's Geliebte Bezug hatten; möglich, dass sie es war, die in der Madonna des Bildes, deren Züge auch in andern Frauengestalten des Künstlers wiederkehren, von ihm verewigt wurde. Die beiden unteren Figuren des Gemäldes hat man öfters für Bildnisse Giorgione's selbst und seines Bruders genommen. Eine geistreiche Oelskizze in der Nationalgalerie zu London, die lange Zeit Rafael zugeschrieben wurde, unzweifelhaft aber als Giorgione's Studie zum h. Liberale zu gelten hat, bestätigt die Annahme, dass Matteo Costanzo in diesem Heiligen dargestellt ist. Der wahrscheinlich unmittelbar nach dem Leben entworfenen Skizze gleicht fast vollständig eine noch jetzt auf dem Friedhof von Castelfranco befindliche, in Stein gehauene Ritterfigur, die vermutlich zum Grabmal des Matteo Costanzo gehörte.

Von den sonstigen Malereien in Castelfranco, die man dort für Arbeiten Giorgione's ausgibt, haben lediglich die Reste eines friesartigen Wandschmuckes in dem Hause, welches der Künstler bei seiner Anwesenheit in der Stadt in der Regel bewohnt haben soll, Giorgionesken Charakter: eine phantastische Reihe von Porträtköpfen, Gorgonenhäuptern, Schädeln, Masken, Helmen, Schildern, astronomischen Instrumenten, Cymbeln, Geigen u. s. w.

Nach Barbarelli's Rückkehr nach **Venedig**, die um das Jahr 1504 erfolgt sein mag, begann die Periode seines höchsten Ruhmes und seiner vollendeten Meisterschaft. In dieser Zeit entstanden seine zahlreichen Werke jener Gattung monumentaler Dekorationen, für die man in der reichen Handelsstadt damals eine besondere Vorliebe hegte, jene Malereien in Oel und Fresko an den Aussenwänden von Palästen und öffentlichen Gebäuden Venedigs, von denen wir fast nur noch aus Beschreibungen Kenntniss haben. Offenbar war es zumeist der zerstörende Einfluss der salzigen Ausdünstungen der Lagunen, unter welchem diese Gemälde zu Grunde gingen. Schon Vasari, der sie J. 1544 sah, spricht von ihrem Verfall. Die Fassade seines eignen Hauses in Venedig (am Campo di San Silvestro) versah B. mit derartigen Dekorationen, den Palast Soranzo an der Piazza di San Paolo schmückte er mit einem Bildercyklus und phantastischen Figuren in Fresko und Oel, den Palast des Andrea Loredan bei S. Ermagora mit Wappenschildern, steinfarbigen Löwenköpfen und allegorischen Darstellungen der Tugenden, von denen die heroische Gestalt einer Fortitudo bei Zanetti (s. d. Verz. c. 4 abgebildet ist, die Casa Flangini mit einem grau in grau gemalten Fries und Halbfiguren des Bacchus, der Venus, des Mars und Merkur. Die bedeutendsten Arbeiten dieser Art waren die Fresken, die er in der Zeit von 1506—7 auf Staatskosten an der Hauptfassade des damals, nach dem Brande von 1504, neuerbauten deutschen Kaufhauses in Venedig, des Fondaco de' Tedeschi, ausführte. Die obere Wandfläche war mit Einzelfiguren in nischenförmiger Einfassung, die untere mit Reiterfiguren in einem gemalten Säulengange geschmückt, die Wandstreifen zwischen den Stockwerken mit Trophäen, nackten Gestalten und steinfarbigen Köpfen. Zanetti, zu dessen Zeit (in der Mitte des vorigen Jahrhunderts) diese Fresken schon zum grösseren Theil zerstört waren, hat drei Figuren der oberen Wandfläche in dem Zustand, in dem sie sich damals befanden, in Stichen publizirt (s. d. Ver-

c.4.): eine statuenartige weibliche Figur, aufrechtstehend, eine zweite sitzend und eine sitzende männliche Figur, alle drei fast völlig nackt. Nur von der ersten ist gegenwärtig am Gebäude noch eine schwache Spur vorhanden, alles Uebrige ist verschwunden. Gleichzeitig mit Giorgione, sehr wahrscheinlich als Gehilfe desselben, war Tizian an der Ausschmückung des Fondaco beschäftigt, er malte die Fresken an der Seitenfassade nach der Merceria. Nachdem Beide die Arbeit beendigt, entstand über den Werth derselben, wie es scheint, ein lebhafter Streit; Giorgione's Gegner liessen es sich, wie erzählt wird, angelegen sein, diejenigen Figuren als seine besten Leistungen zu rühmen, von denen man wol wusste, dass sie von Tizian herrührten. Den Preis seiner Arbeiten fand man zu theuer, so dass er sich genötigt sah, an das Urtheil von Kunstgenossen zu appelliren, die sich zu seinem Gunsten entschieden. Dass es zwischen ihm und Tizian infolge dieser Vorgänge zu einem Bruche gekommen, ist nach den Berichten Vasari's, Dolce's und Ridolfi's wahrscheinlich. Ohne Zweifel aber ward das öffentliche Ansehn Giorgione's durch jene Angriffe nicht beeinträchtigt. Sicher ist jedenfalls, dass Tizian, so lange Giorgione lebte, vom Staat nicht beschäftigt wurde, dieser dagegen gleich nach Beendigung der Fresken am Fondaco den Auftrag zur Ausführung eines grossen Leinwandgemäldes für das Audienzzimmer des Gran Consiglio im Dogenpalast erhielt. Vielleicht ist es dasselbe, welches sich gegenwärtig in der Sammlung von Kingston Lacy befindet und das Urtheil Salomo's darstellt (s. u.) Nach den Vorschüssen zu urtheilen, die dem Künstler den bei Gualandi (s. d. Lit.) veröffentlichten Urkunden zufolge für das Gemälde gezahlt wurden, war es jedenfalls von beträchtlichem Umfang. Ridolfi erwähnt, dass B. ein Gemälde für die Sala del Gran Consiglio angefangen, welches den Fusskuss Friedrich's Barbarossa dargestellt habe.

Was den künstlerischen Charakter von Giorgione's Fresken am Fondaco betrifft, so rühmt Vasari vor allem die lebensvolle Kraft der Behandlung, setzt aber hinzu, die Bedeutung der Gestalten sei weder ihm, noch irgend Jemandem der sie gesehen, klar geworden; die eine Figur, ein sitzendes Weib mit erhobenem Schwert, zu ihren Füssen das abgeschlagene Haupt eines Riesen, habe vielleicht eine Judith, vielleicht auch eine Germania sein sollen. (Diese Figur, gleichfalls bei Zanetti abgebildet, ohne Zweifel eine Justitia, befand sich an der Seite der Merceria und war nicht von B., sondern von Tizian.) Bemerkenswerth ist sodann das Urtheil des eben genannten Zanetti, dass sich in den Fondacofresken Giorgione's die Glut und Ursprünglichkeit einer aus den gewohnten Bahnen heraustretenden schöpferischen Kraft, in denen Tizian's die Grösse eines ruhigeren und maaßvolleren Geistes zeige. (»Nelle pitture di Giorgione si mostra un genio fervido e originale, che uscendo o piuttosto volando fuori dell' usata via, altra ne calca tutta nuova e spaziosa, e non già con una semplice favillucia, ma con una lucida face fa lume a chi vuole seguirlo. In quelle di Tiziano è da vedersi un genio più grande, più tranquillo e prudente, che svegliato appena dall' altro, cammina con lui del pari e camminando oltrepassa, accostandosi a quell' alta meta, dove mai più non giunse l'ingegno o l'industria d'alcuno imitatore della bella natura.«) Dass Tizian von dem Einflusse Giorgione's eine Zeit lang sehr entschieden beherrscht war, geht aus allem hervor, was wir über das Verhältniss der beiden Meister wissen. Vasari sagt von dem Bildniss eines Barbarigo, welches er selbst gesehn, dass man es zweifellos, wäre es nicht mit Tizian's Namen bezeichnet gewesen, für ein Werk Giorgione's würde gehalten haben. Das Gemälde eines kreuztragenden Christus, das er im Leben Giorgione's unter dessen Arbeiten aufführte, später aber in der Biographie Tizian's diesem zurückgab, existirt noch jetzt in S. Rocco in Venedig und zeigt, obschon es arg gelitten hat, so entschieden den Typus und die Behandlungsweise Giorgione's, dass man es diesem unbedenklich zuschreiben würde, wenn nicht jene Notiz Vasari's dagegen spräche. In den Fondacofresken scheint Tizian zuerst selbständig geworden zu sein, jedenfalls ging er von da an seinen eignen Weg.

Nächst der Madonna von Castelfranco sind folgende drei Bilder die bedeutendsten, uns erhaltenen Werke Giorgione's: die sog. Famiglia di Giorgione (bis vor kurzem in der Gal. Manfrin zu Venedig, jetzt im Besitz des Principe Giovanelli zu Florenz), die drei Astrologen in der Belvedere-Gal. zu Wien und das Concert in der Gal. Pitti zu Florenz, alle drei höchst prägnante Beispiele für diejenige Gattung von Darstellungen, als deren eigentlichen Erfinder man den Künstler von jeher betrachtet, von der man den Begriff des Giorgionesken vornemlich abgeleitet hat. Von den beiden zuerst genannten Bildern befand sich, wie der Anonymus des Morelli angibt (s. d. Lit.), die Famiglia im J. 1530 im Hause des Gabriel Vendramin zu S. Fosca, das Gemälde mit den drei Astrologen im J. 1525 bei Taddeo Contarini. In beiden Darstellungen spielt das Landschaftliche eine sehr bedeutende Rolle, namentlich in der ersteren, wo die Figuren, so interessant und fesselnd sie sind, beinahe schon wie Staffagefiguren erscheinen. Beiden ist jenes geheimnissvolle Stimmungselement eigen, das ein so wesentliches Merkmal der Kunst Giorgione's ausmacht. In dem Bild der sog. Famiglia, auf dem sonnigen Rasenhügel im Vordergrund rechts sitzt ein jugendliches nacktes Weib, nur den Kopf und die Schultern mit einem Tuch bedeckt, an der Brust ein Kind, den ernsten träumerischen Blick nach dem Beschauer gerichtet. Links, auf der gegenüberliegenden Seite des schmalen Baches, der in der Mitte des Vordergrundes den Fuss des Hügels bespült, steht ein Jüngling, in offnem Wamms und Kniehosen, an seinen Stab

gelehnt, den Kopf nach der Seite des Hügels gewendet, aber wie in Sinnen verloren ins Weite blickend. Im Mittelgrund rechts an der Rückseite des Hügels erhebt sich eine Gruppe hoher Bäume, links ihr gegenüber die Ruine eines antiken Gebäudes, in der Ferne zeigen sich, an Castelfranco erinnernd, die Häuser und Thürme einer Stadt, über welcher bleigraue Gewitterwolken aufsteigen, aus denen ein Blitzstrahl niederfährt. Für die Deutung des Bildes ist der Phantasie ein weiter Spielraum gegeben; in der Gestalt des Jünglings wird man Giorgione selbst, in der weiblichen Gestalt, die mit der Madonna von Castelfranco eine gewisse Verwandtschaft hat, die Geliebte des Künstlers vermuten dürfen. Das Kolorit des Bildes, das an einigen Stellen leider stark übermalt und verputzt ist, hat in der schönen, sonnigen Klarheit des Vordergrunds, in den düster verschwimmenden Tönen der Ferne durchaus das, was im prägnanten Sinne malerische Stimmung genannt wird und in diesem Sinne in der italienischen Malerei bei Giorgione, streng genommen, zuerst vorkommt.

Das zweite Bild, »die drei Astrologen« in der Wiener Belvedere-Galerie ist in landschaftlicher Hinsicht nicht weniger interessant, als das vorige. Die Figurengruppe im Vordergrund rechts hat sehr verschiedene Deutungen erfahren. Ein Jüngling, im Profil nach links gewendet, mit Zirkel und Winkelmaaß in der Hand, sitzt am Boden, den Blick sinnend in die Höhe gerichtet; mehr nach rechts und ganz von vorn gesehen, steht ein bärtiger Mann in orientalischer Tracht, mit einem dritten im Gespräch begriffen, der, eine würdevolle, in weite Gewänder gehüllte Greisengestalt, einen Zirkel und eine aufgerollte Sternenkarte in der Hand hält. Hinter dieser Gruppe ragen hohe Baumstämme auf, die sich dunkel gegen den Himmel absetzen; auf der gegenüberliegenden Seite des Vordergrunds erhebt sich eine tiefbeschattete Anhöhe, während sich in der Mitte des Bildes ein Durchblick in die Ferne eröffnet, auf ein waldiges Thal, in dem ein Dorf mit spitzem Kirchthurm und Mühlen gelegen ist; an den Hügeln des Horizonts sinkt eben die Sonne hinab. Die drei Männer, die man bald Chaldäer, Astrologen, bald Feldmesser genannt hat, erscheinen wie Repräsentanten jener halb poetischen, halb philosophischen Art der Naturbetrachtung, die für das Zeitalter der Renaissance charakteristisch ist. Unmittelbar für das Gefühl verständlich ist der allgemein poetische Zusammenhang zwischen der abendlichen Stimmung der Landschaft und der contemplativen Stimmung dieser drei Gestalten. Die kräftige Farbe des Bildes ist stellenweise sehr nachgedunkelt. (Vergl. C. v. Lützow's Text zu Unger's Radirungen nach Gem. der K. K. Gemäldegal. in Wien. 1876. p. 13.)

Das bedeutendste jener drei Gemälde ist das Concert in der Gal. Pitti, welches Leopold von Toscana im 17. Jahrh. von Paolo del Sera kaufte. Die Komposition — eine Zusammenstellung von drei Halbfiguren — ist die einfachste, die sich denken läßt: ein Mönch im Augustinerkleid sitzt am Spinett, dessen Tasten er mit beiden Händen berührt, indem er den Kopf nach dem älteren rechts stehenden Geistlichen zurückwendet, der in der einen Hand eine Laute hält und die andere leicht auf der Schulter des vor ihm Sitzenden ruhen lässt, aufmerksam den angeschlagenen Tönen folgend; links steht ein Jüngling in ritterlicher Tracht, den Federhut auf dem Kopf, mit der Miene sinnenden Zuhörens. Die geistige Feinheit im Ausdruck der bedeutenden Köpfe, der malerische Reiz in der Lichtführung und der Stimmung der Farben, die freie Sicherheit des Vortrags bei der vollendetsten Durchführung alles Einzelnen machen das Gemälde zu einem der hervorragendsten Werke der Venezianischen Malerei des Cinquecento. Leider hat auch dieses Bild durch Verputzen und Uebermalen an einigen Stellen nicht unerheblich gelitten.

Am nächsten steht den drei eben genannten Gemälden das oben schon erwähnte »Urtheil Salomo's in der Gal. von Kingston Lacy (bei Wimborn in England). Die Szene ist in's antik Römische übersetzt, Salomo auf dem Thron einer apsisförmigen Tribuna hat die Tracht eines Prätors; von den übrigen Figuren ist der Vollstrecker des Urtheils nur erst skizzirt. Obschon sich das Bild in ziemlich schadhaftem Zustande befindet und partienweise sehr stark retuschirt ist, erscheint es, namentlich durch die Grösse und Einfachheit der Zeichnung, doch immer noch von bedeutender Wirkung. (Vergl. Waagen, Treasures etc. Suppl. pp. 377. 37).

Bei den hiernächst zu nennenden Bildern ist, wie es scheint, vornehmlich der Charakter des Gegenstands der Grund gewesen, weshalb sie dem B. zugeschrieben wurden. Entschieden Giorgionesk im Gegenstand sind folgende zwei: das Concert im Louvre zu Paris und das sog. Horoskop in der Gal. zu Dresden (früher in der Gal. Manfrin zu Venedig, dann in der Barker'schen Sammlung). Die Art der Behandlung und Ausführung aber, namentlich die Vernachlässigung der Form in beiden Bildern, lässt stark bezweifeln, dass sie von Giorgione's eigener Hand herrühren. Das Concert im Louvre zeigt einen weiten, von Hügelreihen und einzelnen Bäumen umschlossenen Wiesenplan; in der Mitte desselben sitzt ein junger Mann in ritterlichem Zeitkostüm, die Laute spielend, ihm zur Seite ein Bursche in dürftiger Kleidung, vor Beiden ein jugendliches nacktes Weib, vom Rücken gesehn, eine Flöte in der Hand; im Vordergrund links steht eine zweite nackte Frauengestalt, auf den Rand eines Brunnens gestützt, aus dem sie geschöpft hat. Die Szene wird durch felsiges Meeresufer begränzt. Im Gegensatz zu der Noblesse der Gestalten, der feinen Naturempfindung und vollendeten Zeichnung in den bisher erwähnten Bildern zeigt sich hier eine Derbheit

der Formen, eine Unklarheit der Umrisse, in der man schwerlich die Hand Giorgione's wiedererkennen kann. Der tiefe goldige Ton der Färbung, die Wärme der Karnation ist allerdings von ungewöhnlichem Reiz. Nach C. u. C. hat das Bild wahrscheinlich einen Nachahmer Sebastian's del Piombo zum Urheber. — Was den Gegenstand des Dresdner Gemäldes betrifft, so hat man in dem Knaben, dem hier das Horoskop gestellt wird, den Sohn der Lucrezia Borgia vermutet, wegen des weissen Adlers, des Wappens der Este, das unten in der rechten Ecke reliefartig an einem Stein angebracht ist. Im Vordergrund des Bildes sitzt eine junge weissgekleidete Frau, den Blick zu dem vor ihr am Boden liegenden nackten Knaben gewendet; in dem verfallenen Mauerwerke zur Rechten, in dessen Nische eine Venusstatue steht, sitzt der Astrolog, ein bärtiger Alter, mit Zirkel und Himmelsscheibe; ein junger Mann in ritterlicher Tracht, das Federbarett in der Hand, steht an das Gemäuer gelehnt und scheint, wie die Frau, den astrologischen Ausspruch zu erwarten. Den Mittel- und Hintergrund zur Linken bildet eine parkartige Gegend, die von einem Schäfer mit seiner Heerde und anderen kleinen Figuren belebt ist. In diesem Bilde ist der Mangel an Feinheit der Zeichnung und der Modellirung noch auffälliger, als im vorigen. In den reichen, gesättigten, prachtvollen Farben vermisst man die feingestimmte Harmonie, die dem Kolorit Giorgione's eigen ist; das Braun der Fleischpartien erscheint etwas monoton. Vielleicht ist das Bild dem Girolamo Pennacchi zuzuweisen.

Ein anderes Gemälde des Dresdner Museums, das unter Giorgione's Namen bekannt ist und mit Recht bedeutenden Ruf hat, die Begegnung Jakobs mit Rahel, eine anmutige, idyllische Szene in reich entwickelter poetischer Landschaft, gibt gleichfalls zu Echtheitsbedenken Anlass. Die eigentümliche Lockerheit der Pinselführung, die einen Schüler Palma's vermuten lässt, und die vorherrschenden braunen, in den Schatten öfters undurchsichtigen Töne machen die Urheberschaft Cariani's von Bergamo (Giovanni Busi's) wahrscheinlich. Auch der Charakter der Landschaft, der an die waldige Umgebung von Bergamo erinnert, scheint für diese Annahme zu sprechen. Die Buchstaben G. B. F., mit denen das Bild, auf dem im Vordergrund liegenden Sack bezeichnet ist, hätten sonach statt: »Giorgio Barbarelli fecit« »Giovanni Busi fecit« zu bedeuten.

Ebenso machen sich bei einem vierten, sehr berühmten Gemälde, das man in der Regel für ein Werk Giorgione's ansieht, bei der sog. Sturmbeschwörung in der Akademie zu Venedig, Zweifel an der Echtheit geltend. Die Darstellung scheint sich auf die Legende von der wunderbaren, durch die hl. Markus, Georg und Nikolaus bewirkten Errettung Venedig's bei der Sturmfluth vom J. 1340 zu beziehn. Neben dem Schiffe, das mit den Dämonen des Sturmes bemannt ist, kämpft ein von nackten Männern geruderter Nachen gegen die wildbewegten Wogen, während der Kahn mit den Heiligen, die den Sturm durch das Zeichen des Kreuzes beschwören, ruhig heranfährt. Die Aufgeregtheit der ganzen Schilderung, der schwärzlich düstere Ton der ziemlich rohen Färbung deutet auf einen späteren Meister des 16. Jahrh. Schon in früherer Zeit waren die Ansichten über den Urheber dieses Bildes, das übrigens starke Uebermalungen erfahren hat, sehr verschieden: Vasari schrieb es dem Palma Vecchio zu, Zanetti dem Giorgione, Sansovino (s. d. Lit.) gleichfalls dem Palma, während es Andere, wie letzterer bemerkt, für ein Werk Paris Bordone's hielten, eine Ansicht, die das meiste für sich hat.

Unter den religiösen Bildern, die man B. zuschreibt, wird dem kreuztragenden Christus (Brustbild) in der Casa Loschi zu Vicenza, der grösste Anspruch auf Echtheit zuerkannt. Im Ausdruck des Schmerzes von edelster Schönheit, hat das Gemälde, nach einer Aeusserung O. Mündler's, bei fester und strenger Modellirung der Formen, die an Lionardo erinnert, einen Schmelz, eine Durchsichtigkeit und Kraft der Farbe, welche die Urheberschaft Barbarelli's nicht zweifelhaft erscheinen lassen. — Die Madonna mit dem Kind zwischen der hl. Brigitte und einem bärtigen Heiligen im Museo del Prado zu Madrid, die daselbst den Namen Barbarelli's führt, ein kostbares Werk, das von der ganzen Frische der venezianischen Blütezeit erfüllt ist, wird man für eine Jugendarbeit Tizian's halten dürfen, dessen Gepräge vor allem die Madonnengestalt an sich trägt; die hl. Brigitte ist der Violante Palma's im Wiener Belvedere sehr ähnlich. (Die in Einzelheiten veränderte Wiederholung des Bildes in Blenheim in England hat nach C. u. C. Palmesken Charakter.) — Die Echtheit der berühmten Pietà in Treviso (Monte di Pietà), die von Ridolfi und Boschini (s. d. Lit.) zuerst für ein Werk Barbarelli's erklärt wurde, ist neuerdings gleichfalls von verschiedenen Seiten in Frage gestellt worden. Der Leichnam Christi ruht halb sitzend, den Oberkörper stark nach rückwärts gebeugt und von vier nackten Engelknaben gestützt, auf der Deckplatte des zu seiner Aufnahme bestimmten Sarkophags, die quer über diesen gelegt ist. Die schweren herkulischen Formen des Körpers Christi, die Gewaltsamkeit in der Verkürzung desselben, das Absichtliche des Kraftausdrucks und die Mängel der Zeichnung, die namentlich in den Putten sehr auffällig sind, sprechen gegen die Autorschaft Barbarelli's. Die Durchführung, soweit sich dieselbe bei dem schadhaften Zustand des Bildes beurtheilen lässt, scheint nicht in allen Theilen von derselben Hand herzurühren; vorherrschend ist eine virtuose Bravour der Behandlung, die ebenfalls mit Barbarelli's Art wenig gemein hat. Nach Crowe und Cavalcaselle ist das Werk in der Hauptsache wahrscheinlich von

Pordenone. (Eine kleine Copie desselben aus neuerer Zeit, auf Kupfer gemalt, die sich gleichfalls auf Monte di Pietà in Treviso befindet, wird dort für die Originalskizze zu dem Gemälde ausgegeben). — Ein dem B. zugeschriebenes Gemälde aus der ehemaligen Sammlung Northwick: Die Ehebrecherin vor Christus (vermuthlich dasselbe Bild, das sich früher im Palast der Pesari zu Venedig befand) scheint eine Arbeit Sebastian's del Piombo aus dessen früherer Zeit zu sein.

Unter den zahlreichen, B. zugeschriebenen Halbfigurenbildern nennen wir zunächst die Sibyllen. Ridolfi erwähnt eine solche Darstellung unter dem Titel Zigeunerin, als zur Sammlung des G. B. Sanuti gehörig. Vielleicht ist es dieselbe, die sich jetzt im Besitz des Sig. Sorio zu Marostica (in der Nähe von Vicenza) befindet: ein jugendliches Weib, in rothem Gewand, mit einem grünen Shawl über der Brust und einem turbanartig gewundenen Schleier um den Kopf, die rechte Hand auf einen offenen Folianten gestützt. Die starke Uebermalung des Bildes, das in der Auffassung, in dem sinnenden Ausdruck des anmutigen Kopfes viel von der Art Giorgione's hat, gestattet bezüglich seines Ursprungs kein sicheres Urtheil. (Abgebildet bei Rosini IV. 168, und daselbst aufgeführt als im Besitz des Commendatore Farsetti befindlich. Ein ähnliches Bild liess Andrea Vendramin zu Anfang des 17. Jahrh. unter Giorgione's Namen stechen.) — Von zwei in wesentlich gleicher Weise variirten Wiederholungen dieses Gemäldes findet sich die eine in S. Francesco di Paolo zu Pavia, die andre in der Pinakothek zu München: in beiden Bildern ist der Foliant mit einem Rundspiegel vertauscht, in welchem sich das Reflexbild eines spinnenden alten Weibes zeigt; auf der Münchner Replik, die den Titel »Eitelkeit« führt, hat die Sibylle in der rechten Hand eine Kerze. Der Ursprung beider Gemälde ist zweifelhaft: das Münchner, in einigen Theilen übermalte, im anderen durch Verputzen beschädigte Exemplar, das bald Giorgione, bald Tizian, bald dem älteren Palma zugeschrieben wurde, erinnert im Typus des Kopfes an Pordenone.

Von anderen, unter Giorgione's Namen bekannten Halbfigurenbildern, Kompositionen von zwei oder mehreren Gestalten, ist eines der interessantesten und reizvollsten das im Buckingham-Palast zu London befindliche Gemälde: ein Edelmann, der ein ohnmächtiges Weib in den Armen hält. Nach C. u. C. gehört dieses Bild, das schon zur Zeit Karl's I. für ein Werk Giorgione's galt, ohne Zweifel der blühendsten Epoche der venezianischen Schule an. (Eine Wiederholung desselben in der Sammlung Buonarroti zu Florenz, eine zweite im Privatbesitz zu Pesaro, früher in der Sammlung König Wilhelm's II. von Holland im Haag.) Offenbar sind interessante Motive ähnlicher Art sehr häufig der Anlass gewesen, Darstellungen mit dem Namen des Künstlers zu belegen, die im Uebrigen mit seiner Eigentümlichkeit wenig gemein haben. Für eine Reihe ihm zugeschriebener Gemälde, in denen der nämliche Gegenstand — ein Ritter mit dem Knappen zur Seite — mit einigen Variationen wiederkehrt, mag ein verloren gegangenes Werk Barbarelli's das Vorbild gewesen sein. Eines dieser Gemälde befindet sich im Belvedere zu Wien (der Knappe legt dem Ritter die Rüstung an), in der Art des Andrea Schiavone oder della Vecchia; ein zweites in Casa Alfieri in Turin, wahrscheinlich von derselben Hand; ein drittes in Castle Howard, sorgfältig gemalt in flandrischer Manier; ein viertes im Museum zu Stuttgart (der Knappe legt dem Ritter den Mantel um), angeblich Porträt des Gaston de Foix; ein fünftes im Besitz des Grafen Redern in Berlin, bezeichnet: Georg Pens (vergl. Waagen, Kunstdenkmäler in Wien, p. 45), sämmtlich Brustbilder, die beiden zuletzt genannten von grösserem Umfang, als die drei ersten. — Das effektvolle, namentlich durch Beleuchtungscontraste wirksame Halbfigurenbild im Belvedere zu Wien, welches einen jungen, mit Weinlaub bekränzten Mann darstellt, der von einem Landsknecht meuchlings angefallen wird, scheint aus der Schule Palma Vecchio's hervorgegangen; Waagen, Denkmäler in Wien, p. 33 ist geneigt, es Giorgione zuzuschreiben. (Vgl. Boschini, Carta etc. 38. 39, Ridolfi I, 129.)

Schliesslich sind noch einige Porträtfiguren, die unter dem Namen Giorgione's gehn, zu nennen: zunächst der Malteser in den Uffizien zu Florenz, ein Gemälde von bestechender Wirkung, bei dem aber fraglich scheint, ob es ein durch spätere Retuschen alterirtes Original Giorgione's oder nur das Werk eines talentvollen Nachahmers ist. Von O. Mündler (in Burckhardt's Cicerone) wird es dem della Vecchia zugeschrieben. — Das Doppelporträt im Museum zu Berlin, zwei schwarzgekleidete Männer, der eine im Profil, der andre in der Vorderansicht, ist eines der Giorgionesken Werke, die in der geistigen Auffassung der Höhe des Meisters am nächsten kommen. Das Bildniss in der Pinak. zu München, angebl. Porträt eines Fugger, hat Palmesken Charakter. Das männliche Brustbild in der Sammlung Ajata zu Crespano erinnert an den Jugendstil Giorgione's, während ein anderes in der Galerie zu Rovigo, das Porträt eines Mannes mit langem schwarzen Haar, in der Meisterhaftigkeit der Behandlung den reifsten Werken des Künstlers sehr nahe steht.

Die wichtigsten der ihm irrtümlich zugeschriebnen Werke lassen sich nach Crowe und Cav. in folgende Gruppen theilen: die eine umfasst Bilder, welche dem Sebastian del Piombo, Palma Vecchio und dessen Nachfolgern und dem Bergamasken Cariani zuzuschreiben sind, eine andre wird durch die Namen Pordenone's

und Pellegrino's und späterer, von diesen abhängiger Maler, wie Calderara, Grassi u. A. bezeichnet; eine dritte durch Lotto und seine Schule; eine vierte durch die Brescianer Moretto, Romanino, Savoldo, Calisto da Lodi; eine fünfte endlich durch: Andrea Schiarone, Rocco Marcone und Della Vecchia. — Unter der grossen Menge verlorener Bilder, die unter Barbarelli's Namen erwähnt werden, ist die Zahl der unechten ohne Zweifel nicht minder bedeutend gewesen. Eines dieser Bilder, die bei Crowe und Cavalcaselle vollständig aufgeführt sind, hatte nach Vasari den Ruf einer besonderen Merkwürdigkeit; B. hatte darin eine nackte, vom Rücken gesehene, männliche Figur dargestellt, deren Reflexbild sich in einem Spiegel, einem blanken Harnisch und einer Wasserfläche, in der Vorderansicht und den beiden Profilen, zeigte. Vasari erzählt, ein Streit über die damals häufig verhandelte Frage der Rangstellung von Malerei und Plastik sei der Anlass zur Entstehung dieses Gemäldes gewesen, mit welchem B. habe beweisen wollen, dass die Malerei die Plastik darin übertreffe, dass sie im Stande sei, eine Figur auf einmal in verschiedenen Ansichten zu zeigen.

Wie das Bild von Giorgione's künstlerischem Charakter unter dem Eindruck der zahllosen Werke untergeordneten Ranges, die unter seinem Namen gingen, in der Vorstellung der Nachwelt vielfach verwirrt und verdunkelt wurde, so ist auch das Bild seiner Persönlichkeit nicht unentstellt geblieben. Der novellistisch räthselhafte Charakter mancher seiner Bilder gab den Biographen schon Anlass genug zu romanhaften Erfindungen. Der Charakter jener vorwiegend sinnlichen Darstellungen, die man ihm zuschrieb, schien die Erzählungen von dem zügellosen und genusssüchtigen Leben, das er geführt haben sollte, zu bestätigen. Bereits bei Vasari findet sich die Andeutung, er sei seinen Ausschweifungen zum Opfer gefallen; Ridolfi erklärt diesen Verdacht für unbegründet und erzählt, dass er an gebrochnem Herzen gestorben, weil ihm einer seiner Schüler, Luzzi, die Geliebte entführt habe. War auch sicher eine starke Sinnlichkeit die Grundlage seines mächtigen Talents, so geben doch alle die Werke, die zweifellos von ihm herrühren, durchgehends Zeugniss von der Grösse eines edeln und wahrhaft vornehmen Geistes. Von der Lockerheit des Stils der späteren venez. Malerei, von ihrer vorwiegend dekorativen oder auf bloss sinnliche Befriedigung ausgehenden Richtung ist, wie bemerkt, in Giorgione's Bildern noch keine Spur. Er ist neben Tizian der Hauptvertreter des eigentlich klassischen Stils der venezianischen Schule. Sicher beglaubigte Porträts des Meisters sind nicht vorhanden; Giorgione (Augmentativ von Giorgio) nannte man ihn, wie Vasari sagt, »sowohl seiner körperlichen Gestalt, wie seines grossen Geistes wegen.« Im J. 1511 starb er, sehr wahrscheinlich an der damals in Venedig herrschenden Pest.

Angebliche Bildnisse des Künstlers:

1) Brustb. Holzschn. in der 1. Ausg. der Vasarischen Lebensbeschreibungen; dasselbe gest. in der Ausg. desselben von Della Valle.
2) Brustb. Se ipse p. M. A. Corsi sc. Mus. Flor. Fol.
3) Brustb. Photogr. von Alinari in Florenz.
4) Brustb. Se ipse p. In Calamata's Atelier gestochen. kl. Fol.
5) Brustb. mit der Unterschr.: Giorgione da Castelfranco pit. Viniziano. Baron F.
6) Gürtelb. Se ipse p. W. Flachenecker, lith. Tondruck. Fol.
7) —— Maurin, lith. Fol.
8) —— Se ipse p. Gest. von L. A. v. Montmorillon. 1817. 4.
9) Halbfig., als David mit dem Haupt des Goliath. Se ipse p. W. Hollar sc. 1650. Fol.
10) Halbfig., Titian p. Corn. v. Dalen sc. gr. Fol.

a) Verzeichniss der von ihm vorhandenen Gemälde.

In Castelfranco, Pfarrkirche.

1) Madonna mit dem Kind, thronend zwischen den hh. Liberale und Franziskus. Auf Holz S. Text.

In Florenz, Uffizien.

2) Das Wunder des kleinen Moses. Leinw. S. Text.
3) Das Urtheil Salomo's. Holz. S. Text.

Ebenda, Gal. Pitti.

4) Das sog. Concert. Leinw. S. Text.

In Kingston-Lacy (bei Wimborn in England.)

5) Das Urtheil Salomo's. Leinw. S. Text.

In Leigh Court (bei Bristol).

6) Anbetung der Könige. Holz. S. Text.

In London, Sammlung Beaumont.

7) Geburt Christi. Holz. S. Text.

In Vicenza, Casa Loschi.

8) Kreuztragender Christus, Brustb. Holz. S. Text.

In Wien, Belvedere-Galerie.

9) Die drei Astrologen. Leinw. S. Text.

b) Verzeichniss ihm zugeschriebener, zweifelhafter oder unechter Gemälde.

In Alnwick Castle.

1) Gruppe von drei Figuren: eine Frauengestalt, an die »Maitresse du Titien« im Louvre erinnernd, zwischen zwei Männern. Nach Crowe und Cavalcaselle vielleicht von Rocco Marcone.

In Bergamo, Gal. Lochis-Carrara.

2) Brustb. eines jungen Edelmanns (angeblich

des Cesare Borgia). Nach C. u. C. aus der Schule Romanino's (Calisto da Lodi?).

3) Brustb. eines Mannes in schwarzer Kleidung. Nach C. u. C. vermutlich von dem Cremoneser Altobello Melone.

In Berlin, Museum.

4) Doppelporträt. S. Text.

5) Bildniss eines Mannes in schwarzem Kleid und Pelz. Nach C. u. C. in der Art Palma Vecchio's.

6) Brustb. eines venezianischen Edelmanns, im Hintergr. rechts neben einer Nische ein Relief. Nach C. u. C. von einem Nachfolger Tizian's und Pordenone's, vielleicht von Zelotti.

In Blenheim (in England), Schlossgalerie.

7) Maria mit dem Kind, zwischen der hl. Brigitta und einem bärtigen, geharnischten Heiligen, in Einzelheiten veränderte Wiederholung des Gem. im Museo del Prado zu Madrid. Nach C. u. C. in der Art Palma Vecchio's.

In Braunschweig, Museum.

8) Adam und Eva mit dem Apfel. Nach C. u. C. in der Art Palma Vecchio's.

9) Ein Concert, in der Komposition dem unter Tizian's Namen in der Nat. Gal. zu London No. 3 befindlichen Bilde ähnlich. Nach C. u. C. von einem späten Venezianer.

In Brescia, Duomo Vecchio.

10) Anbetung der Hirten. Nach C. u. C. von Bernardino Licinio.

Ebenda, Sammlung Tosi.

11) Heilige Familie, dieselbe Composition, wie in dem Bild des Lord Elcho in London. Von dem Brescianer Maler Calisto da Lodi.

In Cambridge, Museum Fitzwilliam.

12) Anbetung der Hirten. Nach C. u. C. in der Art des Brescianer Savoldo. Waagen, Treasures etc. III. 446 findet das Bild dem Dresdener Gem. Jakob und Rahel verwandt. S. Text.

In Cobham Halle, bei Lord Darnley.

13) Cäsar empfängt das Haupt des Pompejus. Nach C. u. C. vermutlich von dem Friauler Grassi.

In Crespano, Sammlung Ajata.

14) Männliches Brustb., erinnert nach C. u. C. an Giorgione's Jugendstil. S. Text.

In Dresden, Museum.

15) Begegnung Jakobs mit Rahel. Nach C. u. C. von Cariani von Bergamo (Giovanni Busi). S. Text.

16) Das sog. Horoskop. Nach C. u. C. vermutlich von Girolamo Pennachi. S. Text.

17) Anbetung der Hirten. In der Art des Bonifazio.

18) Ein Mann, der ein junges Weib umarmt; trocken und hart, nach C. u. C. brescianischen Ursprungs.

19) Männl. Brustb. Nach C. u. C. vielleicht von Paris Bordone.

In Dulwich, Galerie.

20) Musikalische Gesellschaft. Nach C. u. C. aus der Schule des Lotto oder Savoldo.

In Edinburg, Nat.-Gal.

21) Brustb. eines jungen Mannes, in großem Hut mit Feder, eine Flöte in der Hand. Nach C. u. C. schöne Arbeit des Della Vecchia.

22) Ein junger Mann, an dessen Schulter sich ein Mädchen lehnt. Halbfig. In der Art der des Della Vecchia.

In Florenz, Gal. Pitti.

23) Nymphe, von einem Satyr verfolgt, Brustb. Nach C. u. C. in der Art Romanino's und Savoldo's.

24) Findung Mosis. Von Bonifazio.

25) Johannes der Täufer, Halbfig. Nach C. u. C. in der Art der Dossi.

26) Bildniss einer Dame. Nach C. u. C. wahrscheinlich von Bissolo.

Ebenda, Uffizien.

27) Der Malteser. S. Text.

28) Angebliches Selbstbildniss des Giorgione. Nach C. u. C. eine geringe Arbeit im Stil des Beccarruzzi.

In Forli, Galerie.

29) Bildniss der »Duca Valentino«. Nach C. u. C. von Rondinello.

In Frankfurt a. M., Städel'sches Museum.

30) Der hl. Mauritius in Rüstung, Halbf. Nach C. u. C. deutschen oder flandrischen Ursprungs. (Eine Wiederholung in der Belvedere-Gal. in Wien: »der hl. Wilhelm von Joh. Hemessen«.)

In Glasgow, Museum.

31) Christus und die Ehebrecherin. Nach C. u. C. wahrscheinlich von Cariani. (In der Stadtgal. von Bergamo dieselbe, von Cariani gemalte Composition.)

32) Maria mit dem Kind thronend, mit 3 Engeln und 4 Heiligen. Nach C. und C. in der Art des Rocco Marcone. Nach Waagen, K. u. Kstw. in England II. 7. u. Treasures etc. Suppl. 460 ein Werk von Giorgione.

Ebenda, Samml. J. Graham Gilbert.

33) Zwei Männer auf einer Rasenfläche, musizirend. Nach C. u. C. in der Art des Rocco Marcone oder Andrea Schiavone.

Ebenda, Schloss Hamilton.

34) Atalanta auf dem Knie des Hippomenes, unbedeutend. Nach C. u. C. in der Art des Beccaruzzi.

In Hampton-Court.

35) Hl. Familie mit 3 Engeln und 3 Schläfern. Nach C. u. C. in der Art des Cariani.

36) Männl. Brustb. (irrtümlich als Selbstporträt Giorgione's bezeichnet). Nach C. u. C. in der Art des Cariani.

37) Brustb. eines Mannes in schwarzer Mütze. Nach C. u. C. aus der Schule Pellegrino's.

38) Gaston de Foix, Kopie nach dem Originale von Savoldo im Louvre.

39) Ein nacktes Weib (im Hintergr. der Landschaft eine Jagd). Nach C. u. C. wahrscheinl. von Paris Bordone.

40) Ein Edelmann und eine Dame mit einem Musikinstrument. Nach C. u. C. moderne Nachahmung in der Art des Honthorst.

41) Brustb. eines Mannes in langem Haar und Bart, in schwarzer vorn eckig ausgeschnittener Kleidung, angebl. Selbstporträt Giorgione's. Sehr stark übermalt.

42) Ganze Figur eines Mannes mit Nimbus und einem Palmenzweig in der Hand, neben einer Säule stehend, auf welcher die gefälschte Inschrift steht: GIORGIO BARBARELLI A. D. MDIII. F. S. XX. Aus Tizian's Schule.

In Hannover, Samml. Hausmann.

43) »Liebeserklärung« (ein Jüngling, im Profil gesehen, zu einem Mädchen gewandt, welches die Laute hält), sorgfältig durchgeführt. Nach C. u. C. vielleicht von Domenico Capriolo von Treviso.

In Castle Howard (England).

44) Ritter mit Page. S. Text.

45) Zwei Frauenköpfe, in schadhaftem Zustand. Nach C. u. C. vielleicht aus der letzten Zeit des Gio. Bellini.

In London, royal Academie.

46) Eine jugendliche Frauengestalt, in ganzer Figur, fast lebensgr., neben einem Brunnen, ein Gefäss mit Wasser in der Hand. Nach C. u. C. in der Art des Pellegrino und Cariani.

Ebenda, Bath House.

47) Die Tochter der Herodias mit dem Haupte des Täufers, bald Tizian, bald Giorgione zugeschrieben. Nach C. u. C. aus der Schule des Pordenone.

Ebenda, Buckingham-Palast.

48) Ein Edelmann, der ein ohnmächtiges Weib in den Armen hält. S. Text.

Ebenda, bei Lord Elcho.

49) Hl. Familie, klein (ursprüngl. in Casa Litta in Mailand). Die Inschrift: »Georgius Barbarelli« modern. Nach C. u. C. aus der Schule Romanino's.

Ebenda, Samml. Holford.

50) Bildniss einer Dame, mit einem Blatt in der Hand, auf welchem Lucretia mit dem Dolche dargestellt ist. Kniestück. Nach C. u. C. von Lotto.

51) Eine Frau, mit einer Börse in der Hand und ein Mann in ritterlicher Tracht. Nach C. u. C. in der Art des Schiavone.

52) Die Tochter der Herodias mit dem Haupte des Täufers; an das Bild in Bath House erinnernd (s. o.), aber schwache Arbeit. (C. u. C.).

Ebenda, bei Mrs. Butler Johnstone (chem. Samml. Munro).

53) Hl. Familie mit dem kl. Johannes. Nach C. u. C. von Schiavone.

54) Hl. Familie, Joseph neben einem Baum. Vielleicht von Beccaruzzi.

Ebenda, Samml. der Marquise Landsdowne.

55) Ein Concert (früher in der Gal. Northwick). Ein Jüngling mit Lorbeerkranz, sitzt an einen Baum gelehnt, eine Geige im Schooß, vor ihm zwei Mädchen, die eine mit dem Notenbuch. Von Waagen, Treasures etc. III. 202. dem Palma Vecchio zugeschrieben. Nach C. u. C. wahrscheinlich von dem Friauler Grassi.

Ebenda, Samml. der Lady Malmesbury.

56) Urtheil des Paris, nicht identisch mit dem von Ridolfi unter Giorgione's Werken erwähnten Paris-Urtheil (vergl. die Abbildung im Katal. des Andrea Vendramin: De Picturis in museis etc.). Von Waagen, Treasures etc. I. 416 dem Giorgione zugeschrieben. Nach C. u. C. von bolognesischem Charakter, in der Art des P. Franc. Mola.

Ebenda, Nat.-Gal.

57) Der Tod des Petrus Martyr. Arbeit eines späteren Venezianers.

Ebenda, bei Miss Rogers.

58) Ein Ritter und eine Dame. Ein Bild der Bologneser Schule.

In der ehemaligen Samml. Barker in London.

59) Eine Frauengestalt in gelbem Turban, im Hintergrund ein Reiter mit einem Pagen. Nach C. u. aus Palma's Schule.

60) Dame in gelbem Turban, mit einer Laute Hintergr. Landschaft mit einem Reiter. Nach C. u. C. von einem Nachfolger Palma's.

In Longford Castle.

61) Dame im Staatskleid. Nach C. u. C. von Paris Bordone.

In Lovere, Samml. des Grafen Tadini.

62) Ein Ritter, der die Linke auf eine Krone legend, mit der Rechten nach der im Hintergr. am Himmel erscheinenden Jungfrau deutet. Nach C. u. C. aus der Schule Lotto's.

In Madrid, Museo del Prado.

63) Madonna mit dem Kind, zwischen der hl. Brigitte u. einem bärtigen Heiligen. Wahrscheinlich ein Jugendwerk Tizian's. S. Text.

64) David mit Kopf und Schwert Goliaths, hinter ihm Saul im Harnisch. Aus der Verfallzeit der venezianischen Schule.

In Mailand, Ambrosiana.

65) Joseph mit dem Kind, welchem Maria Früchte reicht, daneben der kl. Johannes u. Tobias mit dem Engel. Von O. Mündler in Burckhardt's Cicerone dem Romanino zugeschrieben. Nach C. u. C. das Werk eines untergeordneten Künstlers, vielleicht des Calderara.

Ebenda, Brera.

66) Findung Mosis. Von Bonifazio.

67) Wiederholung des Brustb. in der Nat.-Gal. zu Edinburg (s. o.), unter Lomazzo's Namen u. für dessen Bildniss gehalten.

68) Der hl. Sebastian. Nach C. u. C. von einem der Dossi.

Manchester, Samml. Humphrey de Trafford.

69) Christus u. die Samariterin. Nach C. u. C. vielleicht von Rocco Marcone.

München, Pinakothek.

70) Sibylle (unter dem Titel »Eitelkeit«). S. Text.

71) Brustb. eines Mannes in Fuchspelz, angebl. eines Fugger. Nach C. u. C. von Palma Vecchio oder einem seiner unmittelbaren Nachfolger.

Neapel, Museum.

72) Wiederholung des Brustb. in der Nat.-Gal. zu Edinburg, in della Vecchia's Manier, angebl. Bildniss des Fürsten Antonello von Palermo.

Oldenburg, Grossherz. Museum.

73) Zwei Frauen, zwischen ihnen eine männl. Gestalt in Halbdunkel, Halbf.

Oxford, Christchurch Hall.

74) Pan und ein Satyr, nebst zwei anderen Figuren. Sehr schadhaft.

Padua, Casa Giustiniani Cavalli.

75) Die Musen, Bildercyklus (früher im Palast Barbarigo in Venedig, wahrscheinlich dieselben Bilder, die Waagen im Kunstbl. 1846. No. 2. p. 6 als Werke Giorgione's erwähnt).

Ebenda, Casa Maldura.

76) Wiederholung des Brustb in der Nat.-Gal. zu Edinburg (s. o.).

Paris, Louvre.

77) Das sog. Concert. Nach C. u. C. wahrscheinlich von einem Nachahmer des Sebastian del Piombo. S. Text.

Pat (zwischen Belluno u. Feltre), Samml. Manzoni.

78) Halbfig. eines Mannes mit Guitarre. Nach C. u. C. im Stil Lotto's.

Pavia, S. Francesco di Paola.

79) Sibylle. S. Text.

Petersburg, Gal. Leuchtenberg.

80) Die Tochter der Herodias mit dem Haupte des Täufers. Nach C. u. C. von Bernardino Licinio.

81) Maria mit dem Kind. Nach C. u. C. wahrscheinlich von Moretto.

82) Anbetung der Könige. Nach C. u. C. vermuthlich von Savoldo.

Rom, Gal. Borghese.

83) König Saul im Harnisch, den Kopf Goliaths vor sich auf der Brüstung, hinter ihm David im Pagenkostüm. Nach C. u. C. in der Art des della Vecchia.

Ebenda, Gal. des Capitols.

84) Halbf. einer Dame, zu ihrer Seite ein Ungeheuer (hl. Margarethe). Nach C. u. C. in der Art Savoldo's.

85) Halbf. eines Mönches.

86) Halbf. eines Mannes mit Armbrust. Nach C. u. C. ein schönes venezianisches Porträt, aber aus späterer Zeit.

87) Hl. Familie.

Ebenda, Gal. Colonna.

88) Giacomo Sciarra mit dem Feldherrnstab, Kniestück. Nach C. u. C. von einem untergeordneten Friauler.

Ebenda, Gal. Corsini.

89) Männl. und weibl. Brustb. mit Heiligenscheinen.

90) Bildniss eines Mannes in schwarzer Kleidung. Nach C. u. C. von einem Nachfolger des Sebastian del Piombo.

Ebenda, Gal. Doria.

91) die Tochter der Herodias mit dem Haupte des Täufers. Halbf. Von Pordenone.

92) Männl. Brustb., sorgfältige Arbeit.

Rovigo, Stadtgalerie

93) Männl. Brustb. S. Text.
94) Geiselung Christi. Nach C. u. C. in der Art des Bonifazio (in einzelnen Theilen an Seb. del Piombo erinnernd).

Stuttgart, Museum.

95) Ritter mit dem Pagen, Brustb. (Angebl. Gaston de Foix). S. Text.
96) Bildniss des Francesco Contarini (bez. FRANC. CONTARNI). Nach C. u C. von Lotto, aus dessen Tizianesker Periode.
97) Saul u. David mit dem Haupte des Goliath, Wiederholung des Bildes in Gal. Borghese zu Rom, s. o.

Treviso, Monte di Pietà.

98) Die Pietà. S. Text.

Ebenda, Casa Perazzolo.

99) Kreuztragung. Nach C. u. C. schwache Arbeit des Della Vecchia.

Turin, Casa Alfieri.

100) Ritter mit dem Knappen. S. Text.

Venedig, Akademie.

101) Die Sturmbeschwörung. S. Text.
102) Männl. Brustb. Unbedeutend.

Ebenda, S. Rocco.

103) Kreuztragender Cristus. S. Text

Ebenda, Seminario.

104) Apollo u. Daphne. Nach C. u. C. wahrscheinlich von Andrea Schiavone.

Wien, Belvedere-Galerie

105) Ritter mit dem Knappen. S. Text.
106) Ein junger mit Weinlaub bekränzter Mann, von einem Landsknecht angefallen. S. Text.
107) Johannes der Evangelist, Halbf. Nach C. u. C. aus Palma's Schule.
108) Männl. Brustb. Nach C. u C. an Pellegrino oder Morto da Feltre erinnernd.
109) Saul und David, Wiederholung des Bildes in Gal. Borghese zu Rom, s. o.
110) Auferstehung Christi. Nach C. u. C. in der Art Schiavone's.
111) Ein Mann, der die Laute stimmt. Nach C. u. C. in der Art des Domenico Mancini.
112) Krieger in Rüstung mit Lorbeerkranz, Hüftb., halb vom Rücken gesehn. Nach C. u. C. von einem schwachen Maler des 17. Jahrh.

c) Nach ihm gestochen, in Holz geschnitten und photographirt:

1) Das Wunder des kleinen Moses. Gem. in den Uffizien zu Florenz. Photogr. nach dem Origin. von Alinari. 1871. Fol.
2) Das Urtheil Salomo's. Gemälde ebenda. Photographirt von Dems. 1871. Fol.
3) Madonna thronend, zwischen dem hl. Franziskus und Liberale. Gemälde in der Pfarrkirche zu Castelfranco. Photogr. von Naya. Venedig. 1872. Fol.
4) Figuren aus den Fresken des Fondaco in Venedig. 3 Bll., gest. u. kolorirt. In: Zanetti, Varie Pitture a fresco. Venezia. 1760. Fol. u. 8. — Gest. ebenda: Fortitudo am Pal. Loredan.
5) Das Concert (3 Halbfig.), Gemälde in der Galerie Pitti. C. F. Stölzel sc. qu. Fol.
6) —— Dass. Gest. von T. Ver Cruys.
7) —— Dass. Gez. von Chasselat. Gest. von Le Villain. In: Musée Napoléon, par Filhol. II.
8) Die drei Astrologen, Gem. in der Belvedere-Gal. zu Wien. F. Troyen sc. qu. Fol.
9) —— Dass. (Die Feldmesser). Gest. von Ponheimer. In: Haas, Belvedere. II. qu. 4.
9a) —— Dass. Rad. von W. Unger. Fol.
10) Die sogen. Familie Giorgione's, Gem. aus der Galerie Manfrin in Venedig (jetzt im Besitz des Principe Giovanelli zu Florenz). Photogr. von Naya in Venedig.
11) —— Dass. Gez. von H. Reinhart. In Holz geschnitten von Klitzsch & Rochlitzer. In: Lützow's Zeitschr. für bildende Kunst. I. Bd.

d) Stiche und Photographien nach ihm zugeschriebenen, unechten oder zweifelhaften Bildern:

1) Findung Mosis. Gemälde in der Brera (früher im erzbischöfl. Palast) zu Mailand. Von Bonifazio. Gest. von P. Aveline. Cabinet Crozat. 1742. qu. Fol.
2) Findung Mosis. A. Besteghi del. Gaet. Bonatti sc. qu. Fol.
3) Jakob und Rahel. Gem. in der Dresdener Galerie. Nach Crowe u. Cavalc. von Giovanni Busi (Cariani). Lith. von F. Hanfstängl. 1842. Roy. Fol.
3a) —— Dass. Gest. von Th. Langer, für das Dresdner Galeriewerk. qu. Fol.
4) —— Dass. Photogr. von der Photogr. Gesellsch. in Berlin.
5) David mit dem Haupt des Goliath. (Bild von Pordenone.) Gest. von Maviez. Galerie du Palais Royal. kl. Fol.
5a) David mit dem Haupt des Goliath. R. Lens fec. et exc. Tuschmanier.
5b) David mit dem Haupt des Goliath. Halbfig. L. Vorsterman jun. fe.
6) Susanna im Bad, von den beiden Alten überrascht. Holzschnitt von Viecerl in Venetia. 2 Platten. gr. qu. Fol.
7) Madonna mit dem Kind, zwischen der hl. Brigitta und einem bärtigen Heiligen. Gemälde im Museo del Prado zu Madrid. Nach Crowe u. Cavalc. Jugendwerk Tizian's. Photogr. nach dem Origin. von Laurent in Madrid.
8) Ruhe auf der Flucht nach Aegypten. Gest. von Theod. v. Kessel.
9) Johannes der Täufer. Gemälde in der Galerie Pitti zu Florenz. Nach Crowe u. C. in der Art der Dossi. Photogr. nach dem Origin. von Alinari in Florenz. 1871. Fol.
10) Herodias empfängt das Haupt des Johannes. Resmon sc. gr. 8.

11) Christus und die Samariterin. Gest. von Giul. Campagnola. qu. Fol. B. 2.
12) Christus bei Simon dem Pharisäer. Gest. von Theod. v. Kessel. qu. Fol.
13) Christus mit der Dornenkrone an der Martersäule. Halbfigur. Corpus meum etc. Gest. von Jean Morin. gr. Fol.
14) Ecce homo (Christus mit Dornenkrone). Gem. in der Speck-Sternburg'schen Sammlung. Gest. von C. Rahl. 2 Mal: 4. und Fol.
15) Die Kreuztragung. Halbfig. F. Horthemels sc. Cabinet Crozat. qu. Fol.
15a) Di Pietà. Gem. in Treviso. Gez. von A. Wolf. In Holz geschn. v. Klitzsch u. Rochlitzer.
16) Der hl. Sebastian. Gemälde in der Brera zu Mailand Nach Crowe u. C. von einem der Dossi. Gest. von Mich. Bisi. (In: Pin. del Pal. reale di Milano. 1842).
17) Der hl. Sebastian. Gest. von Abr. Bosse u. Jérome David (von letzterem beendigt). Fol.
18) Der hl. Sebastian an der Martersäule. Gest. von Jerome David. Fol. (Mit dem vorigen identisch?)
18a) The martyrdom of St. Peter the Domenican. Gem. in der Nat.-Gal. zu London (s. Verz. b. 57). Gest. von W. T. Fry. In: The National Galery of pictures etc. London. s. a. II.
19) Seesturm, von den hh. Marcus, Georg und Nikolaus beschwichtigt. Gem. in der Akademie zu Venedig. Nach Crowe u. C. in der Art des Bordone. Sasso del. A. Viviani sc. qu. Fol. In: Zanotto, Pinacoteca Veneta. Fasc. XI.
20) Die delphische Sibylle. J. Bossi sc. f.
21) Gaston de Foix macht sich fertig zur Schlacht von Ravenna. Gest. von Jer. Turdon. Fol.
22) Das Concert, Gemälde im Louvre (2 musicirende Männer u. 2 nackte Frauen). Amusement de la vie pastorale. Nach Crowe und Cavalcaselle nicht von B. S. den Text. Nic. Gabr. Dupuis sc. Cab. Crozat. qu. Fol.
23) —— Dass. A. Blooteling exc. (et sc.) qu. kl. Fol.
24) —— Dass. Gest. von Jac. Vaillant. qu. Fol.
25) —— Dass. Gest. von Jer. Falck (Cabinet de Reynst). gr. qu. Fol.
26) —— Dass. Gez. von Séb. le Roi, gest. von Al. Chataigner. In: Musée Napoléon par Filhol. III. Fol.
27) Musikalische Unterhaltung. Gemälde in der Sammlung des Marquis Landsdowne (früher in der Galerie Northwick) in London. Nach Crowe u. C. wahrscheinlich von Grassl. Photogr. von Caldesi u. Montecchi. 1858. gr. Fol.
28) Ein mit Weinlaub bekränzter Mann, von einem Soldaten angefallen. Gemälde in der Belvedere-Galerie zu Wien. Nach Crowe u. Cav. aus der Schule Palma Vecchio's. Gest. von Jak. Männl. gr. Fol.
29) La leçon de chant. L. A. Claessens sc. Musée Napoléon. Radirt. qu. Fol.
30) Der Ritter mit dem Dolch vor einer nackten Frau, in Landschaft. Gest. von Cor. Boel. In: Theatre des peintures de Dav. Teniers. 1670 u. 1684.
31) Ein Mann, welcher eine Frau umarmt. Gemälde der Dresdener Galerie. Photogr. von der phot. Geselisch. in Berlin.
32) Ein sich umarmendes Paar. G. Cunego sc. Fol.
33) Der Soldat mit Lanze und Schild. Gest. v. Prinz Rupert von der Pfalz. RVP. P. F. 1658. Fol.
34) Der Vogelheerd des Todes. Nach Bartsch von Torbido del Moro. Rad. v. Giov. Paolo Cimerlini. Roy. gr. Fol. B. 36.
35) Zwei Genien, die ein großes offenes Buch halten, worin ein Bildniss; unten: Craignez Dieu etc., oben: Tableau de l'ancienne constitution française. Giorgione Barbarelli pinx. 1511. J. Wertheim sc. 1793. 4.
36) La Musica (Porträt der Tochter Palma Vecchio's?) Gal. Manfrin in Venedig. G. Fusinati sc. 1832. Fol.
37) Die »Eitelkeit«. Gemälde in der Münchener Pinakoth. Photogr. von Piloty & Löhle. 1869. Fol.
38) Zwei männliche Halbfiguren. Wiener Galerie. Gest. von Ant. Jos. v. Prenner d. Ä. (Radirt u. geschabt.) kl. Fol.
39) Brustb. eines Mannes und einer Frau. D. Cunego sc. In: Hamilton's Schola italica. 1773. Fol.
40) Porträt des Pietro Aretino. Gemälde der Dresdener Galerie. Photogr. der photogr. Gesellsch. in Berlin. 1873. Imp. Fol.
41) Porträt des Erasmus Gattamelata. Gemälde in den Uffizien zu Florenz. Nach Crowe u. C. von Torbido. Photogr. der photogr. Gesellsch. in Berlin. 1870. Fol.
42) C. Luscius (?). Gest. von Leybold. In: Haas, Bildergalerie des Belvedere. 1821. 4.
43) Büste eines Dichters. Gest. von Jos. Gottfr. Bartsch.
44) Büste eines Kriegers mit Hut u. Schwert Gest. von Fel. Polanzani. 1770. 4.
45) Bildniss eines Alten mit Bart und Federmütze. Gest. von Joh. P. de Frey. 1796. kl. Fol.
46) Bildniss eines Mannes mit Federhut auf dem Kopfe, nach links, stehend. Gest. von Wilh. Pether. 1768. gr. Fol.
47) Gruppe von Büsten einer jungen Frau u. eines Mannes. Galerie Borghese in Rom. D. Cunego sc. 1773. gr. 8. In: Scuola Italica.
48) 4 Bll. Büsten von Heiligen und andern Figuren. Wiener Galerie. Vorsterman sc. gr. 8.
49) 3 Bll. Büsten von Kriegern u. A. Wiener Galerie. Troyen sc. gr. 8.

s. Vasari, Ed. L.-Monnier. VII 80—87 — Lod. Dolce, Dialogo della Pittura 1557. (Deutsche Ausg. in d. Quellenschr. von Eitelberger, pp. 38. 89—91. 98.) — Boschini, Le Miniere della Pitt. di Venezia. 1664. — Ridolfi, Le Maraviglie dell' arte etc. 1648. — Lomazzo, Trattato della Pitt. passim. — Sansovino, Ven. descr. pp. 56b, 135b. — Zanetti, Varie pitture etc. 1760. — Zanotto, Storia della Pitt. Ven. 1837. — Waagen, K. u. Kw. in England; Treasures etc. passim. — Burckhardt, Cicerone, III. Aufl. p. 1059. — Pescari, Per le nozze Puppati-Fabeni. 1860. — Crowe & Cavalcaselle, Gesch. der ital. Malerei (deutsch von M. Jordan). VII. 154—218. — Crowe and Cavalcaselle, Titian, his life and times London 1877. I. 37. 44. 85. 104. 141. 206. II 461. 469. *Herm. Lücke.*

Barbari.*) **Jacopo de' Barbari, italienischer Maler und Kupferstecher, ehemals nur als**

*) Der nachfolgende Artikel bestreitet die Identität von Jacopo de' Barbari und Jacob Walch. Zunächst und haupt

Kupferstecher gekannt und wegen des Zeichens,

das er auf seine Kupferstiche zu setzen pflegte, der »Meister mit dem Schlangenstabe«, von den Franzosen »Le Maître au caducée« genannt. Ueber das Geburtsland und die Lebensverhältnisse dieses Künstlers, ja sogar über seinen Namen wusste man sonst nichts Zuverlässiges, und ist noch jetzt darüber im Streit. Heineken hielt ihn für einen Italiener, weil der Stil seiner Kupferstiche mehr Italienisches als Deutsches an sich habe. Bartsch, obgleich derselben Meinung, verzeichnete dennoch, wie er sagt, nach herkömmlicher Weise, seine Blätter unter den Werken der deutschen Meister. Huber und Rost machten ihn zu einem Landsmann von Lucas van Leyden, obwol er, nach ihrer eigenen Angabe, eben so gut zu den deutschen oder italienischen Kupferstechern gezählt werden könne. Zani vermutete in ihm einen Franzosen oder Niederländer, und Ottley meinte, er sei von Ferrara gebürtig. In neuerer Zeit erklärten ihn Harzen und Passavant für einen Nürnberger. Auch hinsichtlich des Namens waren die Meinungen verschieden. Mariette hatte in seiner Sammlung, unter den Kupferstichen von diesem Meister, zwei Exemplare, wo auf der Rückseite bei dem einen Catuche, bei dem andern Luca Catutie von alter Hand aufgeschrieben war; er vermutete, dass dies der Name des Künstlers und das Zeichen des Caduceus eine Anspielung auf denselben sei. Der Professor Christ in seiner »Anzeige und Auslegung der Monogrammatum« (1747) sagt: der Meister mit dem Schlangenstabe soll, wie Einige wollen, Franz von Babylon geheissen haben, setzt aber sogleich hinzu: man wisse keinen Grund und positiven Anhalt für diese Benennung. Regnault-Delalande, in seinen Auktionskatalogen, nennt ihn Georg Hufnagel. Seitdem haben sich an verschiedenen Orten Gemälde aufgefunden, die nicht bloss denselben Schlangenstab wie die Kupferstiche des darnach benannten Meisters, sondern auch den vollen Namen des Malers Iac. de' Barbari führen. Aus weiteren Nachsuchungen ergab sich, dass dieser Jacopo de' Barbari derselbe Maler ist, welchen der Anonymus des Morelli (s. unten die Lit.) Jacopo de Barbarino Veneziano und Geldenhauer (Vita Philippi Burgundi Episcopi Ultraj. in Freher, Rerum Germanicorum Scriptores, III. p. 187, Argentor. 1717) Jacobus Venetus nennt. Das Inventarium der Kunstgegenstände, welche die Erzherzogin Margarethe von Oesterreich, Statthalterin der Niederlande (1506—1530) besass (in der Sammlung der Société de l'histoire de France, und im Cabinet de l'amateur, von E. Piot, I. 215 ff.) meldet, dass sich darunter mehrere Gemälde und »für den Abdruck auf Papier gestochene Kupferplatten« von »Maistre Jacques de Barbaris« befanden; — dazu kommt endlich noch eine in italienischer Sprache ausgestellte Quittung, die mit dem Schlangenstab bezeichnet und Jacobus de Barbaris unterschrieben ist (s. Gazette des Beaux-Arts, 1873. Bd. VIII. 223 ff.).

Nach diesen Aufschlüssen hätte man glauben sollen, dass der Streit über Namen und Heimath des Meisters mit dem Schlangenstabe geschlichtet sei; dies war jedoch keineswegs der Fall. Ein übermässig auffindsamer Forscher, Harzen (s. Naumann's Archiv, I. 210 ff.) macht aus Jacopo de' Barbari und dem Nürnberger Maler Jakob Walch eine Person. Er gründet seine Meinung auf eine Stelle in A. Dürer's niederländischem Reisetagebuch, wo es heisst: »den Freitag (7. Juni 1521) zeigte mir Frau Margarethe (in Mecheln) alle Ihre schönen Sachen; darunter sah ich gute Werke von Johannes und Jacob Walch. Ich bat die hohe Frau um Meister Jacobs Büchlein (Skizzenbuch), aber sie sagte, sie hätte es Ihrem Maler (Bernhard van Orley) versprochen«. In dem Inventarium der Erzherzogin ist nur von Maistre Jacques und Maistre Jacques de Barbaris die

sächlich richtet er sich gegen die zuerst von Harzen ausgesprochene Ansicht, dass B. ein Nürnberger Künstler, Namens Jacob, gewesen, der in Venedig den Namen Jacopo de' Barbari angenommen (s. das Nähere im Text) und in Deutschland wegen seiner Uebersiedelung nach Italien den Beinamen Walch (der Wälsche) erhalten habe. Dieser Hypothese gegenüber ist jetzt als Thatsache allgemein anerkannt, dass Venedig der Geburtsort des Künstlers war; der Name Barbari war vermutlich ein Adoptivname, den er als Schutzbefohlener der venezianischen Patrizierfamilie Barbari trug. Zugleich gilt, was jedoch von Kolloff, dem Verfasser des Artikels, gleichfalls bestritten wird, als im höchsten Grade wahrscheinlich, dass B. mit dem von Dürer, Neudörffer und Doppelmayer erwähnten Walch dieselbe Person war. Der etymologische Zweifel, den Kolloff dagegen geltend macht, ist unbegründet: Walch ist das Substantivum zu der adjektivischen Bildung Wälsch (= Walchisch). Sodann ist von Wichtigkeit, dass bei Neudöffer an der betreffenden Stelle der Name Walch, der späterhin häufig als Familienname vorkommt, ausdrücklich als Beiname gebraucht ist, denn es heisst dort: Jacob, genannt Walch. Ferner kommt die Stelle in Dürers niederländischem Tagebuch in Betracht, wo er sagt: Bei der Erzherzogin Margarethe in Mecheln . . ., sah ich gute Werke von Johannes und Jacob Walch. Ich bat die hohe Frau um Meister Jacob's Büchlein, aber sie sagte, sie hätte es Ihrem Maler versprochen" (s. d. Text). Dass der Meister Jakob, dessen Büchlein Dürer hier erwähnt, mit Jacopo de' Barbari identisch ist, muss nach Allem, was man in dieser Beziehung an Argumenten beigebracht hat, für zweifellos gelten; die Annahme aber, dass Meister Jacob derselbe sei, den Dürer unmittelbar vorher Jacob Walch nennt, erscheint in syntaktischer Hinsicht als durchaus ungezwungen. Im Uebrigen lässt sich für die Wahrscheinlichkeit der Identität Barbari's mit Walch nur anführen, dass sich derselbe, wie kaum zu bezweifeln ist, einige Zeit in Deutschland und zwar in Nürnberg aufhielt, dass seine Arbeiten hier sehr geschätzt wurden und dass es daher begreiflich erscheint, wenn er in Nürnberg unter dem Namen Walch, der Wälsche, bekannt war. Sicher beglaubigte Werke unter dem Namen Walch, die für diese Identitätsfrage vor allem von Wichtigkeit wären, sind nicht vorhanden; doch hat A. Springer kürzlich (in Lützow's Zeitschr. XII. 1. 38.) auf die Möglichkeit aufmerksam gemacht, dass unter den Stichen des Meister W. einige dem Barbari angehören, auf welchen der Buchstabe W dann Walch zu bedeuten hätte. Dass B. nach Deutschland (und den Niederlanden) ging, wird bereits vom Anonymus des Morelli berichtet, der hinzusetzt, dass er die dortige Malweise angenommen; jedenfalls war der Charakter seiner Kunst von deutschen Einflüssen sehr wesentlich bedingt. In Venedig stand er zu dem Nürnberger Anton Kolb, einem der angesehensten Kaufleute in der Faktorei des Fondaco de' Tedeschi in naher Beziehung; denn die Stelle in Dürer's 2. Brief aus Venedig, wo er sagt, Anthoni Kolb schwöre einen Eid, es lebe kein besserer Maler auf Erden, denn Jakob, kann sicher auf keinen anderen als B. bezogen werden. Dass der grosse, von Anton Kolb 1500 publicirte Prospekt von Venedig von B., wie man jetzt ziemlich allgemein annimmt, ausgeführt ist, wird von Kolloff bezweifelt.

Die Redaction.

Rede, aber Harzen hält für unzweifelhaft, dass mit Beiden nur ein Meister und damit kein andrer gemeint sei, als der in A. Dürer's Tagebuch erwähnte Jacob Walch, der wegen seiner Ansässigkeit in Italien von seinen Landsleuten Walch, d. h. der Wälsche oder Italiener genannt worden und unter diesem Namen dem A. Dürer bekannter gewesen, als unter dem ausländischen Namen Jacopo de' Barbari. Diesen letzteren Namen, womit der Meister selbst seine Bilder bezeichnet, habe er als Günstling der Patrizierfamilie Barbari in Venedig angenommen und, weil er sich darunter während seines dortigen Aufenthaltes in guten Ruf gebracht, in Flandern beibehalten; deshalb werde er auch von dem Anonymus des Morelli Veneziano, von Geldenhauer Venetus genannt und sei noch kein mit Walch bezeichnetes Gemälde bekannt geworden. Da Walch ein geborener Nürnberger gewesen, habe A. Dürer an dem Skizzenbuche seines speziellen Landsmannes so großes Wohlgefallen gehabt, dass er die Statthalterin darum gebeten. Zugleich liege am Tage, warum seine vaterstädtischen Kunstgeschichtschreiber, die ihn als Jacob Walch unter den Nürnbergischen Künstlern aufführen, von seinen Lebensumständen so wenig zu berichten wissen, weil er unter fremdem Namen ihrer Kunde entgangen sei.

Mit derlei Konjekturen lässt sich jede Künstlerbiographie, zu der die Nachrichten fehlen oder spärlich fliessen, in einen Roman umgestalten, und Harzen hat es bei Jacopo de' Barbari, eben so wenig bei dem Meister von 1466 und B. Zeitbloom, daran mangeln lassen. Nach allem Ungeahnten und Absonderlichen, was Harzen beibringt, bliebe der eigentliche Name unseres Meisters noch immer ein Geheimniss, denn wir werden nur von seinem Spitznamen und dem Namen seines Gönners in Kenntniss gesetzt. Walch ist, meines Wissens, nicht gleichbedeutend mit Walh, Wahl oder Wälsch, und ich habe keine Ahnung davon, worauf sich die Versicherung einer solchen Synonymität stützt. A. Dürer schreibt nicht auf heutige Manier Wälsch, sondern nach damaligem Brauch Welsch, und hätte also Jacob Welsch oder der Welsche Jacob gesagt, wie er an einer andern Stelle, wo von seinem neuen italienischen Anzuge die Rede ist, mein »welscher Rock« sagt. Bekanntlich ist Walch ein in Deutschland, zumal in Franken und Thüringen gebräuchlicher Familienname. In Nürnberg treffen wir Maler und Kupferstecher eben dieses Namens. Ein von Georg Jamnitzer geschabtes Bildniss führt die Unterschrift: Jacob Walch, Maler in Nürnberg, der von Neudörffer und Doppelmayr als ein geschickter, zu seiner Zeit (1436—1500) berühmter Porträtmaler erwähnt wird. Harzen will freilich die Lebenszeit des Jacob Wach verlängern und erklärt das angegebene Sterbejahr aus eigner Machtvollkommenheit für falsch; weil es zu seiner Vermutung nicht passen will und Jacob Walch, wenn er schon 1500 gestorben war, nicht Jacopo de' Barbari sein kann, von dem wir wissen, dass er zehn Jahre später noch lebte. Zur Bestärkung seiner Meinung, welche Jacopo de' Barbari mit Jacob Walch identifizirt, beruft sich Harzen noch auf folgende Stelle in A. Dürer's zweitem Briefe aus Venedig an Pirkheimer, von »Samstag nach Lichtmess«, 7. Februar 1506 »Auch lass ich Euch wissen, dass viele bessere Maler hier sind, wie da draussen (ausserhalb Italien's) Meister Jacob ist; aber Anthoni Kolb schwüre einen Eid, es lebe kein besserer Maler auf Erden denn Jacob. Die Andern spotten seiner und sprechen, wäre er gut, so bliebe er hier u. s. w.« Nach Harzen's Auslegung hatte A. Dürer bei dieser Stelle ebenfalls den von Nürnberg nach Venedig übergesiedelten Jacob Walch im Sinne und beantwortete damit eine Erkundigung Pirkheimer's nach dem abtrünnigen Landsmann. Auf diese ganz unerwiesene erste Voraussetzung gründet Harzen eine zweite, welche den Jacopo de' Barbari, genannt Walch, zum Zeichner und Formschneider des für den Nürnberger Anton Kolb ausgeführten grossen Prospekts von Venedig (s. Verz. Holzschn. No. 1) macht. Das Unternehmen war ein einträgliches Geschäft für den Verleger, welchem aus dem merkantilischen Standpunkte eines glücklichen Spekulanten der Urheber des Prospekts füglich als der beste Maler auf Erden erscheinen konnte, und letzterer nahm von dem guten Abgange seines Werkes Veranlassung, das Symbol des Schlangenstabes in den Händen des darauf abgebildeten Handelsgottes fortan als Zeichen auf seine Bilder und Kupferstiche zu setzen. Für alles das haben wir freilich keine andere Bürgschaft, als die Aussage von Harzen, der ausserdem vermutet, dass der Künstler nach Beendigung einer so mühevollen Arbeit noch einige Jahre in Venedig zugebracht und sich etwa um 1506 nach den Niederlanden begeben habe, wie die ohne Zweifel seine Lebensverhältnisse betreffende Stelle in A. Dürer's Briefe anzudeuten scheine.

Seitdem A. v. Zahn A. Dürer's handschriftlichen Nachlass im Britischen Museum bekannt gemacht, wissen wir, dass jene Stelle nicht auf Jacob Walch von Nürnberg, sondern auf Jacopo de' Barbari von Venedig Bezug hat. In einer ungedruckt gebliebenen Einleitung zur »Proportionslehre« sagt Dürer nämlich, er habe Niemand gefunden, »der da etwas beschrieben hätte von menschlicher Maß zu machen, als einen Mann, Jacobus genannt, von Venedig geboren, ein guter, lieblicher Maler! Der wies mir, so fährt Dürer fort, Mann und Weib, die er aus der Maß gemacht hatte, so dass ich in dieser Zeit lieber sehen wollte, was seine Meinung gewesen wäre, denn ein neu Königreich. Und wenn ich's hätte, so wollte ich's ihm zu Ehren in Druck bringen gemeinem Nutzen zu gute. Aber ich war zu derselben Zeit noch jung und hatte nie von solchen Dingen gehört. Doch die Kunst ward mir gar

lieb und ich setzte mir in den Sinn, wie man solche Dinge könnte zu Wege bringen. Denn mir wollte dieser zuvorgemeldete Jacobus seinen Grund nicht klärlich anzeigen, das merkte ich ihm wohl an. Doch nahm ich mein eigen Ding vor mich und las den Vitruvium, der beschreibt ein wenig von der Gliedermaß eines Mannes. Von oder aus den zweien obengenannten Männern also habe ich meinen Anfang genommen und habe danach meinem Vorsatze gemäss gesucht von Tag zu Tag«. Zufolge der Bemerkung Dürer's, dass er damals noch jung gewesen sei und von theoretischen Dingen nichts gewusst habe, dürfen wir für seine Berührung mit Jacobus von Venedig, worunter kein anderer als Jacopo de' Barbari verstanden werden kann, die Zeit seines ersten dortigen Aufenthalts am Ende seiner Wanderschaft 1494 ansetzen. Auch ist Jacobus von Venedig sicherlich derselbe Meister Jacob, um dessen »Büchlein« Dürer bei seinem Besuche in Mecheln die Statthalterin bat, weil er hoffen konnte, daraus nähere Kunde zu gewinnen über das, was jener Meister in Betreff des regelrechten menschlichen Körpermaßes gewusst und verheimlicht hatte. Das treue Andenken, welches A. Dürer von seinem früheren Verkehr mit einem für ihn so speziell merkwürdigen Manne gewisslich bewahrt hatte, mochte ihn ebenfalls dazu veranlassen. Durch so triftige Beweggründe erklärt sich jene Bitte jedenfalls einfacher und wahrscheinlicher, als durch das lebhafte patriotische Interesse, welches A. Dürer, wie Harzen glaubt, an dem Zeichenbuche eines obskuren Nürnberger Malers genommen hätte. Zu bedauern ist, dass geschätzte und namhafte Kunsthistoriker die Harzen'schen Ansichten als Resultat ernster Forschung angesehen und in Umlauf gebracht haben; denn es ist nicht zu strenge geurtheilt, wenn man dieselben sammt und sonders in das Bereich der Mutmassungen und grundlosen Hypothesen verweist.

Beim Lichte betrachtet wissen wir mit Gewissheit nur so viel: Jacopo de' Barbari ist ein italienischer Maler und Kupferstecher, gebürtig aus Venedig, von wo er in den ersten Jahren des sechszehnten Jahrhunderts nach den Niederlanden auswandert. A. Dürer in seinem zweiten venezianischen Briefe vom 7. Februar 1506 sagt, dass Meister Jacob um diese Zeit schon »draussen«, also nicht mehr in seiner Geburtsstadt ist. Der Graf Philipp von Burgund, Bischof von Utrecht, wenn wir der Angabe Geldenhauer's trauen dürfen, hatte, auf der Heimreise aus Italien nach den Niederlanden, den Künstler in seinen Dienst genommen, um gemeinschaftlich mit Mabuse sein Schloss Zuytborch mit Malereien auszuschmücken, die nicht zu Stande gekommen zu sein scheinen, wenigstens ist uns darüber nichts berichtet. 1510 finden wir Jacopo de' Barbari als »Kammerdiener und Hofmaler« der Erzherzogin Margarethe, Statthalterin der Niederlande, die ihm 76 Livres 6 Deniers schenken lässt, um sich damit ein Sammetwamms und einen mit schwarzem Lammfell gefütterten Tuchrock zu kaufen. Von demselben Jahre datirt das obenerwähnte Aktenstück mit dem Schlangenstabe und der Unterschrift »Jacobus de Barbaris«, welcher in italienischer Sprache eine von dem Schatzmeister der Statthalterin empfangene Zahlung bescheinigt. Das folgende Jahr, 1. März 1511, unterzeichnet die Erzherzogin folgende Verordnung: »In Betracht der guten, gefälligen und beständigen Dienste, welche Unser vielgeliebter Maler Jacques de Barbaris Uns zuvor als besagter Maler und sonst geleistet hat, in Rücksicht auf seine zunehmende Gebrechlichkeit und sein hohes Alter, wie darauf, dass er von Uns keine Besoldung hat, und auch damit er hinfüro in Unsern Diensten in seinen alten Tagen gemächlicher leben und für seinen Unterhalt sorgen könne, verwilligen wir demselben einen Jahrgehalt von 100 Livres«. Die hier gebrauchten Ausdrücke von der Hinfälligkeit und Altersschwäche des Künstlers, wie auch das von ihm 1472 gemalte Porträt, welches der Anonymus des Morelli bei dem Kardinal Bembo sah, lassen annehmen, dass er vor 1450 geboren wurde. Das Datum seines Todes ist auch nicht genau bekannt, muss aber zwischen 1511 und 1515 gesetzt werden, weil in dem Inventarium, welches die Erzherzogin von ihrem Mobiliar in Mecheln am 17. Juli dieses letzteren Jahres aufnehmen liess, Gemälde von dem »verstorbenen Meister Jacques de Barbaris« erwähnt sind.

Von A. Dürer wird J. de' Barbari »ein guter, lieblicher Maler« genannt, und die von dem Anonymus des Morelli gebrauchte Koseform seines Namens »Barberino«, wie auch das in den Inventarien der Erzherzogin auf seine Bilder bezügliche Prädikat »köstlich, exquis«, scheint auf den anmutigen Zug in seiner Kunst hinzudeuten. Der ungenannte Schriftsteller, der uns eine Beschreibung von Kunstschätzen in oberitalienischen Sammlungen der ersten Hälfte des 16. Jahrh. hinterlassen, erwähnt von der Hand unseres Künstlers: zwei Porträts, eines von 1472, das andere von 1481, bei dem Kardinal Bembo; vier nicht weniger als 40 Dukaten geschätzte Miniaturen auf den vier ersten Blättern eines Gebetbuches in der Bibliothek des kunstliebenden und mit Pietro Aretino befreundeten Zvan Michiel, und mehrere Gemälde im Hause des venezianischen Patriarchen Domenico Grimani. Im Besitz der Statthalterin der Niederlande befanden sich, laut des am 17. Juli 1516 aufgenommenen Inventariums folgende Stücke von J. de Barbari:

Ein großes Bild, einen Hirschkopf und einen Armbrustschützen mit einem Schnäpper darstellend.

Ein kleines Bild mit dem Kopf eines Portugiesen, ohne Farbe (grau in grau?) gemalt.

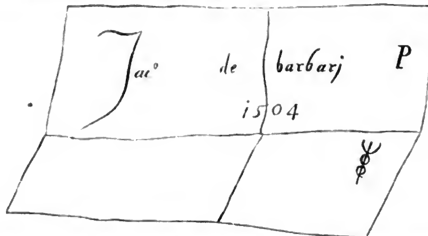
Ein Crucifix, geschätzt 10 Livres.

Ein hl. Antonius, auf Leinwand gemalt.

In einem zweiten Inventarium der Kunstgegenstände der Erzherzogin, vom J. 1524, treffen wir wieder den hl. Antonius, den Armbrustschützen, hier beschrieben »ein Mann mit einem Hirschkopf, einen Schnäpper in der Mitte und die Spannwippe, köstliches Stück«, das Crucifix mit dem Zusatz, dass am Fusse des Kreuzes zwei Todtenschädel und ein Pferdekopf liegen; sodann noch ein fünftes Bild, nämlich das Porträt der Statthalterin, »ein köstliches Gemälde«, nach der Aussage des Inventariums.

Die Anzahl der auf unsere Zeit gekommenen und bisher bekannt gewordenen Bilder des J. de' Barbari ist gering; ich habe von denselben nur das in der Sammlung des Herrn Galichon zu Paris befindliche gesehen (s. unten), die übrigen sind folgende:

»Ein Stillleben, in der Galerie zu Augsburg. Ein todtes Rebhuhn, ein Paar Eisenhandschuhe, zwei stählerne Armbänder und ein Pfeil (oder Bolzen), am Nagel einer Holzwand hängend, von deren gelblich grauem Grund sich diese mit ausserordentlicher Zartheit und Bestimmtheit durchgeführten Gegenstände fein und scharf abheben. Das Bild ist auf Holz und Kreidegrund gemalt und hat folgende Bezeichnung:



»Der Heiland, Brustbild, unter Lebensgröße. Auf dunklem Grunde, bezeichnet: I A D B, zwischen den beiden ersten und den zwei letzten Buchstaben der Caduceus. Aus dem Praun'schen Kabinet in Nürnberg; gegenwärtig im Museum zu Weimar«.

»Ein ähnlicher Christuskopf, ebenfalls bezeichnet. Im Privatbesitz des Herrn Friedrich Lippmann in Wien«.

»Ein drittes Bild ähnlicher Art, Christus mit segnender Handbewegung, in der Gal. zu Dresden. Ebenda: Die hl. Katharina und die hl. Barbara, in halber Figur, vermeintlich Seitenflügel eines Altarschreins.«

»Ein alter Mann im Gespräch mit einer jungen Frau. Bezeichnet: IA DA BARBARI MDIII und mit dem Schlangenstab. In der Sammlung des Rathes Kretz zu Regensburg«.

[Im Berliner Museum (Geschenk von Herrn Robinson in London 1877, noch nicht aufgestellt) Maria im Grünen sitzend, das nackte Kind auf dem Schoosse, zu ihren Füssen die verehrenden Donatoren, empfohlen von den hh. Johannes und Barbara. Br. 0,86. H. 0,68. Stark verputzt und beschädigt. Die reiche Landschaft hat grosse Verwandtschaft mit derjenigen im Bilde bei Galichon; ebenso zeigen die Typen, die knitterige Gewandung, die dünn aufgetragene, flüssige und hell leuchtende Farbe durchaus die Charakterzüge, die Jacopo als Maler eigen sind. — Dass übrigens Jacopo's Malerei auf deutsche Meister von entschiedenem Einfluss gewesen ist, beweist am überzeugendsten Hans von Kulmbach, den man in koloristischer Beziehung als seinen Schüler ansehen möchte.]

Das in der Sammlung des Herrn Galichon zu Paris befindliche Gemälde ist eine Madonna mit Heiligen. Maria, auf einen Baumstumpf gestützt, sieht mit freundlichem Blick auf den hl. Antonius, der ihr zur Rechten steht; mit ihrem rechten Arm hält sie das auf ihrem Schooße stehende Kind, welches sich zu Johannes dem Täufer auf der linken Seite hinwendet. Die halben Figuren der Einsiedler stehen in einem vertieften Terrain hinter dem Hügel, auf welchem die Maria in hockender Stellung sitzt. Der Hintergrund bietet die Aussicht auf eine von hohen, steilen Bergen begrenzte und von einem Flusse durchströmte Landschaft; im Vordergrunde links ein beblümter Rasen, und rechts ein Brunnen mit einer hölzernen Rinne, aus welcher ein Stieglitz trinkt. Ein an den Brunnenfuss gelehntes Täfelchen enthält eine fünfzeilige lateinische Inschrift und darunter die Bezeichnung: IA  DB

Dieses Bild, das wichtigste von allen bisher aufgefundenen, ist völlig in der Weise der Bellinischen Schule gemalt; man erkennt sie im Charakter der Figuren, in dem hellen, klaren und harmonischen Ton der Farbe, in der äusserst feinen, miniaturartigen Behandlung des Details wie sie für Cima da Conegliano und andere ältere venezianische Meister bezeichnend ist. (Die Farbe des Bildes ist dünn, aber glänzend. In der

Köpfen und im Faltenwurf der Gewänder hat dasselbe grosse Uebereinstimmung mit den Stichen Barbari's. *O. Mündler.*]

Wenn die oben angeführten wenigen Gemälde nur einen ungenügenden Begriff von des Künstlers Befähigung zu geben vermögen, so lassen dagegen die Kupferstiche, obgleich auch nur in kleiner Anzahl vorhanden, doch schon etwas mehr in sein Wesen hineinblicken und offenbaren bereits den Einfluss des sogenannten Renaissancestils, d. h. der auf freie Nachahmung antiker Vorbilder begründeten Kunstweise. J. de' Barbari hat einen entschieden ausgesprochenen, unverkennbar italienischen Charakter. Der geistige Gehalt seiner Blätter ist gering; die Erfindungen sind mehr seltsam als glücklich und verrathen eine arme Phantasie, die sich mehr zur Darstellung einzelner Personen oder einfacher Szenen als zur Behandlung mannichfaltiger Gruppen und Kompositionen hinneigt. Von Zusammensetzung, Anordnung und Ausdruck hatte er nur schwache Begriffe. Seine Auffassung der Natur hat zugleich etwas Absonderliches und Naives, Feines und Plumpes. Seine Art zu zeichnen ist wenig edel und korrekt, aber individuell und so eigentümlich, dass man seine Arbeiten mit den Werken anderer Künstler nicht verwechseln kann. Seine männlichen Figuren haben oft wunderliche, verzerrte Gesichtszüge und entweder zu große dicke oder auffallend kleine hochstirnige Köpfe auf einem Rumpf mit übermässig langen und magern Armen und Beinen. Die Frauen sind schlanke Gestalten mit schmalen Köpfen auf fleischigem Halse und Nacken; aber ein schmachtender, empfindsamer Gesichtsausdruck und ein niedlicher Haarputz geben diesen Gestalten etwas Anziehendes. Die manierirten und verzwickten Stellungen erinnern schon an den Hang zur Uebertreibung, wie er später bei Parmeggianino und andern Meistern der angehenden Verfallzeit hervortritt, und im Allgemeinen erkennt man einen Künstler, dem es in seinen Darstellungen hauptsächlich um weichen Linienschwung, schlankes Körpermaß, graziöse Bewegung und zierliche Haltung zu thun war. Ein besonders charakteristisches Merkmal ist, dass alle seine Gewänder wie nasse Wäsche aussehen. Auch ist bemerkenswert, dass in seinen Darstellungen aus der heiligen Geschichte weder die Madonna und das Jesuskind, noch die andern heiligen Personen beider Geschlechter einen Nimbus um den Kopf haben.

Seine Art zu stechen hat Aehnlichkeit mit der deutschen Manier, die sich fast alle italienischen Kupferstecher zu Anfang des 16. Jahrh. zu Nutze oder zu eigen zu machen suchten. Er hat viel von A. Dürer gelernt, ohne jedoch seiner Selbstständigkeit zu viel zu vergeben*). Seine feinen, leichten und schmiegsamen Strichlagen richten sich ungezwungen nach den Formen der Gegenstände, die er wiedergeben will; sie krümmen und kreuzen sich in den Schattenpartien, die niemals stark betont sind, und der Uebergang vom Dunkeln in's Helle ist durch kleine feinere oder kürzere Punkte ausgedrückt, die sich in's Licht verlieren und einen Halbton bilden. Selten versetzt er seine Figuren in eine ausführliche Landschaft; die Stelle derselben vertreten dicke, knorrige, unbelaubte Baumstämme und bloss durch starke, wellenförmige Parallelstriche angedeutete Terraintheile. Die Hintergründe, von welchen sich die Figuren abheben, sind meistens ganz weiss gelassen oder mit einfachen schrägen Linien schattirt.

Die von den Kunstschätzen der Erzherzogin Margarethe in den Jahren 1515 und 1516 aufgenommenen Inventarien verzeichnen »23 große, mittlere und kleine Kupferplatten, von dem verstorbenen Maistre Jacques de Barbaris für das Abdrucken auf Papier gestochen und in einer hölzernen Kiste verwahrt«. Galichon schliesst daraus, dass die Platten auf Bestellung der Erzherzogin ausgeführt worden, und J. de' Barbari nicht eher zu stechen angefangen habe, als bis er in den Dienst der Statthalterin getreten sei; ebenso möglich ist jedoch, dass er die Platten schon aus Venedig mitbrachte und an die Statthalterin verschenkte oder verkaufte, ein Umstand, der um so mehr Wahrscheinlichkeit für sich hätte, wenn, wie man mir versichert, von dem »Brandopfer für Priap« (Verz. der Kupferst. No. 26) ein erster Abdruck mit dem Datum 1501 vorhanden ist. Wie es sich damit auch verhalten mag, über das J. 1500 reichen seine Kupferstiche schwerlich zurück, weil mit der größten Evidenz daraus hervorleuchtet, dass er die Werke aus A. Dürer's erster Zeit gesehen hat und davon in technischer wie in stofflicher Beziehung beeinflusst und angeregt worden.

Bartsch beschreibt von J. de' Barbari 24 Kupferstiche, zu welchen seitdem noch etliche andere hinzugekommen sind. In den ältesten Drucken ist die Farbe kräftig und schwarz; aber die Güte der Abdrücke verschwindet rasch in den späteren Plattenzusänden, weil diese feine Stichelarbeit keine große Anzahl guter Abdrücke verträgt.

Ebenso wie manche andere seiner Kunst- und Zeitgenossen hat J. de' Barbari keine ausschliesslich gleichmässige Bezeichnungsweise seiner Werke angenommen. Auf dem Stillleben in Augsburg steht sein ganzer Name, nebst Datum und Schlangenstab. Andere Bilder tragen die Anfangsbuchstaben seines Tauf- und Familiennamens, mit dem Schlangenstabe dazwischen. Seine Kupferstiche sind nur mit dem Schlangenstabe bezeichnet und immer ohne Datum. Die ihm irrtümlich zugeschriebenen Holzschnitte finden sich am Schluss unseres Verzeichnisses aufgeführt.

*) Ueber die wechselseitigen Beziehungen zwischen Dürer und B. vergl. Thausing, Dürer, p. 216 fg. und Ephrussi (s. d. Lit.).

a) Kupferstiche:

1) Judith stehend, in der Rechten das Haupt des Holofernes, in der Linken ein Schwert, mit der Spitze am Boden. Ganze Figur auf weissem Grund. Unten rechts das Zeichen. H. 189 mill. Br. 121. — B. und Ottl. 1. — Gal. 2. — Angeblich existirt von diesem Bl. eine schlecht radirte und anonyme verkehrtseitige Kopie, mit einer hinzugesetzten hl. Katharina, die irrigerweise manchmal dem J. de' Barbari zugeschrieben worden (Pass. III. S. 140. No. 25). Ich habe diese Kopie niemals gesehen und vermute eine Verwechselung mit dem Bl. von I. Hopfer (B. 20), auf welchem jene zwei Figuren zusammengestellt und mit Zusätzen nachgebildet sind; jede derselben hat um den Kopf einen Heiligenschein, und die hl. Katharina steht auf einem Rade.

2) Anbetung der Weisen. Maria, das Kind auf den Armen und die hl. Anna zur Seite, steht rechts hinter einem Gemäuer und neigt sich gegen die drei Könige, von welchen der vorderste das Kind knieend, mit erhobenen Händen anbetet. Sie sind von zwei Pagen begleitet; der eine trägt einen Henkelkorb, der andere eine brennende Fackel, zur Andeutung, dass hier, ausnahmsweise zu damaliger Zeit, der Vorgang in die Nacht verlegt ist. 8 Figuren auf schattirtem Grund. Oben links das Zeichen H. 215 mill. Br. 193. — B. und Ottl. 2. — Gal. 3.

3) Maria, im Vordergrunde einer Landschaft, am Fuss eines großen Baumes sitzend, säugt das Kind, das sie auf den Armen hat. Unten links das Zeichen. H. 175 mill. Br. 233. — B. und Ottl. 6. — Gal. 1, der mit Unrecht auf diesem Blatte keine Madonna, sondern eine Hagar in der Wüste vorgestellt meint.

4) Heilige Familie. Maria sitzend und mit dem linken Ellenbogen auf einen Baumstumpf gestützt, hüllt das vor ihr stehende und sich an sie anlehnende Kind in ihren Mantel; sie hält in der Linken einen Apfel und ist mit dem Körper nach links gewendet, blickt aber nach rechts, wo Joseph steht. Drei halbe Figuren auf weissem Grund. Oben links das Zeichen. H. 100 mill. Br. 119. — Nicht bei B., aber beschrieben von Ottl. II. S. 592. — Pass. 26. — Gal. 5.

5) Heilige Familie. In der Mitte Maria mit dem Kinde neben der Elisabeth, die ebenfalls ihren Sohn, den kleinen Johannes, bei sich hat. Beide Mütter sitzen an der Erde unter Bäumen in einer Art Laube. Links, ausserhalb der Laube, auf eine Zaunstange gestützt, steht Joseph. 5 Figuren im Vordergrunde einer Landschaft. Unten rechts das Zeichen. H. 130 mill. Br. 165. — B. und Ottl. 4. — Gal. 6. Niedliches Blatt.

6) Heilige Familie. Maria, in der Mitte am Fuss eines Baumes sitzend, legt ihre rechte Hand auf ein Buch und hält mit der Linken das neben ihr stehende Kind. Hinter der Bank, auf der das Buch liegt, kniet die hl. Anna mit gefalteten Händen. Im Vordergrunde rechts steht der Apostel Paulus (nicht Joseph, wie Bartsch angibt), und stützt beide Hände auf den Griff eines Schwertes, dessen Spitze den Boden berührt. Auf der linken Seite, bei einem fliessenden Gewässer, sitzt ein Engel, welcher die Laute spielt. 5 Figuren im Vordergrunde einer Landschaft. Oben links das Zeichen. H. 155 mill. Br. 185. — B. und Ottl. 5. — Gal. 7. — Die Komposition dieses Blattes erinnert sehr an das im Besitz des Herrn Gallchon zu Paris befindliche Gemälde des Meisters. Auf beiden findet sich im Vordergrunde derselbe ländliche Brunnen; jedoch fehlt auf dem Kupferstiche der Stieglitz, der auf dem Bilde aus der Brunnenrinne trinkt.

7) Christus als verherrlichter Erlöser, stehend, das Haupt mit drei Strahlenbündeln umgeben, die Siegesfahne in der Linken und mit der Rechten segnend. Ganze Figur auf weissem Grund. Unten rechts das Zeichen. H. 194 mill. Br. 93. — B. und Ottl. 3. — Gal. 4.

8) Der hl. Hieronymus, am offenen Fenster seiner Zelle sitzend, schreibt in ein Buch, das auf dem Pulte vor ihm aufgeschlagen und an ein Crucifix angelehnt ist. Am Pulte links das Zeichen. H. 84 mill. Br. 60. — B. und Ottl. 7. — Gal. 8 — Verkehrtseitig kopirt von einem Ungenannten.

9) Der hl. Sebastian, von vorn gesehen, die Augen gen Himmel gerichtet, die Arme über dem Kopf mit einem Strick zusammengebunden und an einen Baumstamm gefesselt, an welchem unten rechts einige Epheublätter hinaufranken. Kniefigur auf weissem Grund. Ohne Zeichen. H. 225 mill. Br. 110.

Nicht bei B. — Pass. 27. — Gal. 9. — Reproducirt in den Héliogravures von Amand Durand, Bd. IV. Pl. 7. — Obschon unbezeichnet, wird dieses Bl. jetzt allgemein dem J. de Barbari zugeschrieben, und die Benennung ist allerdings zulässig, jedoch nicht absolut gewiss. Aus dem Umstande, dass es auf einem Papier mit dem Wasserzeichen des burgundischen P gedruckt ist, glaubt Gal. schliessen zu dürfen, es sei in den Niederlanden ausgeführt, zu einer Zeit, wo der Meister seine volle künstlerische Stärke erreicht hatte. Wenn dieses Bl. dem J. B. angehört, so ist es in der That als sein Meisterstück zu betrachten und kein anderer seiner Kupferstiche in technischer wie in ästhetischer Hinsicht damit zu vergleichen. Der edle Seelenausdruck des Kopfes und die feine Modellirung des Rumpfes lassen nichts zu wünschen übrig.

10) Die hl. Katharina, stehend, in der einen Hand eine Palme, in der andern ein blankes Schwert, dessen Spitze gegen den Boden gekehrt ist. Unten links ein Stück des Rades und rechts das Zeichen des Stechers. Ganze Figur auf weissem Grund. H. 192 mill. Br. 124. — B. und Ottl. 8. — Gal. 10. — Von I. Hopfer kopirt, aber abgeändert und mit »Judith« auf einem Blatte zusammengestellt. S. oben No. 1.

11) Ein Engel, zur Linken stehend, legt die Hand auf den Kopf eines sitzenden alten Mannes, der beim Lesen eines Buches eingeschlafen ist. Oben etwas nach rechts die Aufschrift: CVSTODI NOS DORMIENTES, und über dem Kopfe des alten Mannes das Zeichen. Figuren auf schattirtem Grund. H. 225 mill. Br. 159. — B. und Ottl. 9. — Gal. 11.

12) Venus beschaut sich in einem Spiegel, den sie in ihrer linken Hand hält; langes Lockenhaar umwallt ihren Rücken und ihre Schultern. Kniefigur auf weissem Grund. Unten rechts das Zeichen. H. 84 mill. Br. 58. — B. und Ottl. 12. — Gal. 14. — Moderne Kopie von Matth. Schmidt. — Abgebildet in der Gazette des Beaux-Arts, 1873, Bd. VIII. S. 224, und hier ohne allen Grund als Niell angegeben.

13) Mars in reicher Rüstung begleitet Venus, die

beinahe nackt zur Rechten steht und den kleinen Amor auf dem linken Arm trägt. Ganze Figuren auf schattirtem Grund. In halber Höhe links das Zeichen. H. 297 mill. Br. 180. — B. und Ottl. 20. — Gal. 13. — Hauptblatt.

14) Apollo, ganz von einem Strahlenkranz umgeben und auf einem Kreisausschnitt des Sternenhimmels stehend, schnellt einen Pfeil vom Bogen; unten rechts Diana, rücklings und bloss mit halbem Leibe sichtbar, in Begleitung ihrer Hirschkuh. Figuren auf weissem Grund. Oben links das Zeichen. H. 160 mill. Br. 100. — B. und Ottl. 16. — Gal. 16. — Originalseitig kopirt von I. Hopfer. (B. 23) und abgebildet in der Gazette des Beaux-Arts, 1873, Bd. VIII. 228.

15) Pegasus, ein stattliches Pferd mit beschnittenen Flügeln, nach rechts hin trabend und den Kopf nach links gewendet; die Hinterbeine sind nicht sichtbar. Oben rechts das Zeichen. H. 230 mill. Br. 154. — B. und Ottl. kannten das Original nicht. — Pass. 29. — Gal. 15. — Gute, originalseitige Kopie darnach von N. Wilborn, mit der Aufschrift: EL TEMPO über dem Kopf des Pferdes und mit dem Monogramm des Kopisten auf einem oben links hängenden Täfelchen.

16) Ein Triton, nach rechts hin schwimmend, trägt auf seinem Rücken eine Furie, die mit der Rechten eine Schlange schwingt und als Peitsche gebraucht. Links ein Seepferd. Oben links das Zeichen. H. 117 mill. Br. 105. — B. und Ottl. 22. — Gal. 18.

17) Die Satyrfamilie. Links steht der Satyrvater, rücklings an einen Baumstamm gelehnt, und spielt die Bratsche, während die in einem vertieften Terrain zur Rechten sitzende Satyrmutter ihr Kind säugt und der Musik zuhört. Figuren auf weissem Grund. Oben rechts das Zeichen. H. 106 mill. Br. 77. — B. und Ottl. 13. — Gal. 20. — Originalseitig, aber mit Zusätzen kopirt von I. Hopfer (B. 32). Im Vordergrunde sitzt ein Eichhörnchen.

18) Zwei Satyrn. Der eine links auf einem Baumstumpf sitzend, trinkt aus einem Weinschlauch; der andere sitzt zur Rechten und bläst die Sackpfeife. Figuren auf weissem Grund. Oben rechts das Zeichen. H. 88 mill. Br. 78. — B. und Ottl. 14. — Gal. 19. — Ebenfalls von I. Hopfer kopirt, aber von der verkehrten Seite und mit landschaftlichen Zusätzen im Hintergrunde (B. 31).

19) »Eine Centaurin, von Drachen und Schlangen angefallen, entflieht nach der Rechten zu; ein Centaur folgt ihr auf dem Fusse. Links oben das Zeichen. H. 130 mill. Br. 128.« So beschrieben von Harzen, in Naumann's Archiv, I. 220. — Pass. 30.

20) Das antike Rom, in Gestalt einer Frau, die in Helm und Rüstung, am Fuss eines dürren Baumes, von Trophäen umgeben, vor einem Triumphbogen sitzt; sie hat in der Rechten die Statuette einer geflügelten Siegesgöttin, die ihr mit einer Hand eine Palme und mit der andern einen Lorbeerkranz überreicht.

Ein mir unbekanntes Blatt, erwähnt von Thausing, in Dürer S. 216. In einer Anmerkung daselbst heisst es: »Passavant, III. 139 hält dieses unbezeichnete Blatt ganz irrtümlich für eine freie Kopie nach der »Victoria« (B. und Ottl. 23). — Kopie darnach mit Veränderungen von I. Hopfer (B. 37) und von Giovanni Battista del Porto (Pass. V. 150. No. 7. — Gal. 11.)«

21) Die Siegesgöttin, eine liegende nackte und geflügelte weibliche Figur, umgeben von antiken Trophäen. Links ein Panzer, ein Schild, ein Speer und eine Helleharde an einen Baumstamm gelehnt. In der Mitte oben das Zeichen. H. 139 mill. Br. 195. — B. und Ottl. 23. — Verkehrtseitige Kopie darnach von I. Hopfer (B. 36) in verkleinerter Dimension.

22) Victoria und Fama, zwei stehende nackte Frauen; die vordere, zur Linken, vom Rücken gesehen, ist mit Lorbeer bekränzt und hält eine Palme; die andere, zur Rechten, von vorn gesehen, hat Flügel. Ganze Figuren auf schattirtem Grund. Rechts unten das Zeichen. H. 182 mill. Br. 124. — B. und Ottl. 18. — Gal. 24. — Hauptblatt. — Kopie darnach von N. Wilborn, dessen Monogramm unten rechts auf einem Täfelchen angebracht ist.

23) Triton und Nereide. Ein bärtiger Triton legt seine rechte Hand auf die Schulter einer vor ihm befindlichen, vom Rücken gesehenen Nereide, die mit ihrer Rechten sein Zeugungsglied berührt. Links ist Triton's Dreizack in den Meeresgrund gesteckt. Figuren auf weissem Grund. Oben rechts das Zeichen. H. 132 mill. Br. 190. — B. und Ottl. 24. — Gal. 17.

Verkehrtseitige Kopie von N. Wilborn, aber nicht wie Bartsch angibt, mit Veränderungen, welche das Obscöne der Darstellung mildern, sondern in dieser Hinsicht dem Original getreu nachgebildet. Der Hintergrund ist schattirt. Auf dem Wasser rechts schwimmt das Täfelchen mit dem Monogramm des Kopisten. Eine andere verkehrtseitige Kopie dieses Bl. hat man von I. Hopfer (B. 30); hier sind Veränderungen angebracht, welche das fischschwänzige Liebespaar freilich noch in sehr zwangloser, zweideutiger, aber nicht mehr in so offenbar indecenter Haltung zeigen: der alte Meergott legt seine beiden Hände auf die Schultern der Nereide, welche in der Linken einen Dreizack hält; ihre Rechte ist nicht sichtbar. Im Hintergrunde ist ebenfalls landschaftliches und seeungeheuerliches Detail hinzugesetzt.

24) Allegorie. Ein Mann und eine Frau, einander gegenüberstehend. Die Frau, bekleidet und vom Rücken gesehen, hält in der rechten Hand eine Kugel; der Mann, nackt und bärtig, ist im Begriff, mit seiner linken Hand das Gesicht der Frau zum Kusse an seine Lippen zu ziehen. Beide lehnen sich mit dem Ellenbogen an ein Postament, auf welchem sich ein Todtenschädel und eine Sanduhr befinden. Figuren auf schattirtem Grund. Ohne Zeichen. Oben abgerundet. H. 131 mill. Br. 64 (nach einem stark beschnittenen Abdruck gemessen). — Erwähnt bei Nagler, Monogramm. III. p. 773, No. 30. Dieses unbezeichnete Blatt befindet sich zu Paris in dem Werke des J. de' Barbari, zu dessen Kupferstichen es schwerlich gehört. Es erinnert an dieselben nur im Allgemeinen, und die Art, wie die weibliche Figur modellirt und der Hintergrund mit engen Kreuzschraffirungen schattirt ist, unterscheidet sich wesentlich von der Behandlungsweise Barbari's.

25) Die verlassene Ariadne. Eine nackte Frau im Vordergrunde einer Landschaft an einem Felsen sitzend und schlafend, das linke Bein über das

rechte gelegt, während sie mit der linken Hand ihr Gewand hält. Neben ihrem Kopfe sieht man eine Schlange in eine Felsenritze hineinkriechen. Rechts ein dürrer Baum, dessen Zweige an den oberen Rand des Blattes hinanreichen. H. 178 mill. Br. 118. — Obwol dieses Bl. nicht das gewöhnliche Zeichen führt, wird es jedoch, glaube ich, mit allem Recht dem Meister mit dem Schlangenstabe zugeschrieben, auf welchen das Ueberschlanke der Figur, das Gekritzelte der Schraffirung, die Feinheit der ganzen Ausführung genügend hinweisen. Mit der Darstellung ist, nach Ottl. II, 593 und Pass. III, No. 28, »Kleopatra«, nach Gal. 12 »Ariadne« gemeint, und diese letztere Benennung ist, wenn auch nicht gewiss die richtige, jedenfalls angemessener. Bei Nagler, Monogramm. III, 772 und 773 wird dieses Blatt zweimal aufgeführt und verschieden benannt; es heisst unter No. 13 die »sterbende Kleopatra« und unter No. 33 die »Badende«.

26) Das Brandopfer für Priap. In der Mitte die Herme des Gottes. Eine rechts danebenstehende Frau hat auf den Armen ihr kleines Kind, welches dem Gotte einen Kranz darbringt. Eine andere Frau, zur Linken stehend, den rechten Arm auf ein mit Kornähren angefülltes Horn des Ueberflusses gestützt, verbrennt mit der Linken Myrtenzweige in der Glut eines auf den Altar gestellten Kohlenbeckens; durch den aufsteigenden Rauch wird das Zeugungsglied an der Herme verhüllt. Zwei Matronen (im Mittelgrunde) sind bei der Opferhandlung zugegen. Ganze Figuren auf einem halb schattirten, halb weissen Grund. Oben links, an einem Baumast aufgehängt, ein leeres Täfelchen und das Zeichen. H. 230 mill. Br. 168. — Hauptblatt. B. und Ottl. 19. — Gal. 21. Abgebildet in den Héliogravures von Amand Durand, I. Pl. 20. — (Mit dem Datum 1501. Dieser Abdruck ist mir nicht aus eigener Anschauung bekannt, aber, wie ich allen Grund habe zu glauben, wirklich vorhanden.) — Bartsch hält dieses Bl. für eine Kopie mit etlichen Abänderungen nach einem seltenen Kupferstich des Agostino Veneziano (B. 336); aber abgesehen davon, dass der letztgenannte Kupferstich bei weitem der jüngere ist, gestattet auch die Verschiedenheit in der Darstellung des Gegenstandes nicht wohl diese Annahme. Barbari zeigt eine Opferhandlung im Freien; bei Agostino Veneziano sehen wir ein Gelübde im Tempel (von den beiden jungen Frauen hält die eine das charakteristische Glied der Priapherme, während die andere ihr Kind dem Gotte hinhält); doch haben beide Darstellungen viel Aehnliches in der Anordnung der Figuren und vermutlich liegt denselben das nämliche Vorbild eines antiken Reliefs zu Grunde, das in beiden verschieden, nach individuellem Ermessen abgeändert wurde.

27) Das Trankopfer für Priap. Die Opferhandlung geschieht in einem Gehölz, wo die Herme des Priap von fünf Frauen umgeben ist. Während in einem Räucherfass auf dem Altar der angezündete Weihrauch dampft, schüttet eine zur Rechten stehende Matrone über das Zeugungsglied des Gottes einen Trank, der in einen Napf, welchen sie in der Linken hält, herabfliesst; sie hat zur Begleiterin eine andere Matrone, und neben beiden sitzt auf einem Baumstumpf ein flöteblasender Satyr. Auf der linken Seite, am Fuss eines hohen Baumes, sitzt eine junge Frau, die ihr Kind vor sich stehen hat; eine andere neben ihr knieende junge Frau und hinter dieser eine dritte, stehend, beobachten den Vorgang. Am Sockel des Altars das Zeichen. H. 97 mill. Br. 113. — B. und Ottl. 21. — Gal. 22.

I. Mit dem Phallus an der Herme.

II. Von dem mit Schraffirungen überstrichenen Phallus sind nur noch die Konturen der Hoden sichtbar.

Kopirt mit Abänderungen von N. Wilborn, dessen Monogramm auf einem Täfelchen unten in der Ecke links angebracht ist. Die acht Figuren sind nicht in einem Gehölz, sondern im Vordergrunde einer bergigen Landschaft. Auch unterscheidet sich die Kopie vom Original dadurch, dass sie höher, als breit ist. H. 154 mill. Br. 110.

28) Die Gefesselten. Drei nackte Männer an einen dickstämmigen Baum im Walde festgebunden; einer, in der Mitte stehend, mit aufgehobenen Armen; ein zweiter, links auf den Knieen, von vorn gesehen; der dritte sitzt zur Rechten und zeigt den Rücken. Unten in der Ecke rechts das Zeichen. H. 160 mill. Br. 100. B. und Ottl. 17. — Gal. 26. — Verkehrtseitig und in verkleinerter Dimension kopirt von I. Hopfer.

29) Zwei Gelehrte. Zur Rechten auf einer Bank sitzt ein alter Mann im Mantel; er hat vor sich ein offenes Buch und wendet den Kopf nach einem andern grösstentheils unbekleideten alten Mann, der höher als er vor einem Pulte sitzt und die rechte Hand auf ein darauf liegendes offenes Buch legt. Oben rechts das Zeichen. H. 133 mill. Br. 109. — B. und Ottl. 15. — Gal. 25.

30) und 31) Mann und Frau. Der Mann, im Spitzhut und ärmlicher Kleidung, trägt auf der Schulter eine korbförmige Wiege und hat in der Rechten einen Henkelkrug; er geht nach rechts und blickt hinter sich. Auf weissem Grund. Unten rechts das Zeichen. — Die Frau, mit Türkenbund und langem Kleide, ein Kind auf dem Arm, hat in der linken Hand einen Napf und auf dem Rücken eine Kunkel. Auf weissem Grund. Unten rechts das Zeichen. Zwei Seitenstücke. H. 83 mill. Br. 43. — B. und Ottl. 11 und 10. — Gal. 27 und 28. — Kopirt von I. Hopfer (B. 4), welcher die beiden Figuren auf einem Blatte, und und wie der Glorienschein um den Kopf der Frau und der darüber schwebende hl. Geist anzeigen, als Maria und Joseph dargestellt hat. Barbari dachte offenbar nicht an dieses heilige Paar; eher könnte man glauben, dass er Adam und Eva gemeint habe.

32) Eine Mutter in sitzender Stellung, mit dem rechten Arm ein Kind an die Brust schliessend. Ein Mann steht zur Rechten, links oben der Caduceus. H. 177 mill. Br. 101. — So beschrieben von Harzen, in Naumann's Archiv, I. 216 und bei Nagler, Monogramm. III. 773, No. 29.

33) Eine nackte Frau, in Federhut, stehend und von vorn gesehen, hält mit beiden Händen eine Schärpe vor ihrer Scham. — Ein schlechter Kupferstich, abgebildet in der Gazette des Beaux-Arts, 1873, Bd. VIII, 225; hier dem J. de' Barbari zugeschrieben und obendrein für ein Niell ausgegeben.

34) Die Badestube. Männer und Frauen baden zusammen in einer Marmorwanne. Ziemlich frei behandelte Composition von elf Figuren

nach Bonasone, der an solchen unsauberen Gegenständen Gefallen fand, und selbst mehrere, fast alle von seiner Erfindung gestochen hat. In der Mitte, beinahe in halber Höhe, dicht am Rande der Badewanne, liest man: bonasono <. Unten links der Merkurstab mit geflügelten Schlangen. H. 230 mill. Br. 353. (B. 177.)

Der Schlangenstab in solcher Form findet sich auf keinem Kupferstich des J. de' Barbari, hat aber Anlass gegeben, das obige Blatt diesem Meister zuschreiben, mit welchem es gar nichts zu schaffen hat.

b) Holzschnitte:

1) Prospekt von Venedig. Die Ansicht der Stadt ist aus der Vogelperspektive aufgenommen, von einer jenseits der Insel San Giorgio Maggiore gelegenen Stelle; oben ist der Rand des Festlandes und unten die Gindecca und Sant' Elena theilweise zu sehen. In der Mitte oben thront Merkur mit Flügelschuhen und Schlangenstab in einer Wolkenglorie; um ihn herum ist folgende Inschrift: MERCVRIVS PRE CETERIS HVIC FAVSTE EMPORIIS ILLVSTRO, und darunter der Stadtname und die Jahrzahl: VENETIE . M . D. Die Stadt mit ihren Gebäuden füllt beinahe das ganze Blatt, und unter den Inseln, die sie umkränzen, erkennt man San Secondo, San Cristoforo della Pace, San Michele und Murano. Fischerbote und Schiffe aller Art durchkreuzen die See. Beinahe in der Mitte unten reitet Neptun auf einem Delphin; an seinem Dreizack hängt eine Tafel mit folgender Inschrift:

AEQVORA TVENS
PORTV RESIDEO
HIC NEPTVNVS.

Dicht am Rande herum vertheilte Köpfe von größerer Proportion, die Hauptwinde vorstellend und mit beigeschriebenen Namen versehen, zeigen die geographische Lage an und dienen als Verzierungen. Bei allen Kirchen und anderen bedeutenden Gebäuden ist der Name mit kleinen gothischen Buchstaben verzeichnet. Die anderen Inschriften sind in großen römischen Buchstaben. Sechs Holzstöcke von beinahe gleichen Dimensionen (drei über einander und drei neben einander) bilden das Ganze dieses 2 Meter 83 mill. hohen und 1 Meter 36 mill. breiten Stadtplanes.

I. Mit der Jahrzahl: M . D. Auf dem Glockenthurm des Markusplatzes sieht man das abgestumpfte hölzerne Nothdach, welches vorläufig aufgesetzt wurde, als die Thurmspitze im J. 1489, vom Blitze getroffen, abbrannte.

II. Der Glockenthurm zeigt sich hier mit der binnen der Jahre 1511 bis 1514 aufgeführten und noch jetzt vorhandenen steinernen Pyramide. Die Jahrzahl 1500 ist deshalb beseitigt. Merklich geringere Abdrücke.

III. Das provisorische Nothdach und die ursprüngliche Jahrzahl M . D. sind wieder hergestellt, und die abgeänderten Stellen an der rohen Ausführung zu erkennen. In solchem Zustande werden die vom Wurmfrasse sehr beschädigten Holzstöcke im Museo Correr zu Venedig aufbewahrt, und liefern natürlich nur noch ganz schlechte Abdrücke.

Es war ein Nürnberger Kaufmann der deutschen Faktorei im Fondaco del Tedeschi, Namens Anton Kolb, welcher diesen Prospekt auf seine Kosten anfertigen liess und auf sein Ansuchen von der Signoria, unterm 30. Oktober 1500, ein unbehindertes Absatzrecht in allen Theilen des venezianischen Staats und ein vierjähriges Privilegium gegen Nachdruck bewilligt und zugesichert erhielt. In Italien wurde dieses historisch und artistisch merkwürdige Holzschnittwerk sonst gewöhnlich dem Albrecht Dürer, bisweilen auch dem Andrea Mantegna zugeschrieben, bis in neuerer Zeit Harzen, nachdem er den Jacopo de' Barbari mit dem Nürnberger Maler Jacob Walch identifizirt und zu einem vertrauten Freunde Kolb's gestempelt hatte, zwischen den Stichen jenes Meisters und diesem Holzschnitt eine solche Stilverwandtschaft zu erkennen meinte, dass er denselben für den Meister mit dem Schlangenstabe in Anspruch nehmen zu müssen glaubte. Die große Sorgfalt und malerische Freiheit der Ausführung, die sehr abweichend von der Manier gleichzeitiger venezianischer Formschneider, in dicht geschlossenen und mehrfach gekreuzten Schraffirungen bewerkstelligt sei, berechtige zu der Annahme, dass der Meister selber Hand an die Stöcke gelegt und also den Plan nicht blos gezeichnet, sondern auch geschnitten habe. In den Figuren des Merkur und Neptun, wie in den Köpfen der Winde sei J. de' Barbari durchaus nicht zu verkennen, und auch in andern Einzelnheiten herrsche eine augenscheinliche Uebereinstimmung mit seinen übrigen Blättern, namentlich mit den Holzschnitten. Meines Wissens existiren von J. de' Barbari keine sicher beglaubigten Holzschnitte. Passavant ist mit der obigen Ansicht nur halb einverstanden, indem er meint, dass man den Schnitt der großen Holzstöcke nicht mit voller Sicherheit, die Zeichnung derselben aber unbedingt dem J. de' Barbari zuschreiben dürfe. — Die darauf befindlichen Figuren und Köpfe zeigen, meines Erachtens, eine Fülle der Formen, eine Breite und Energie der Behandlung, welche der Meister mit dem Schlangenstabe nie gekannt hat, und die große Verschiedenheit zwischen diesen Holzschnitten und den Kupferstichen des genannten Meisters, in technischer Beziehung, wie in Rücksicht auf Zeichnung, Charakter der Köpfe und der Gewandung, wird dem leidlichsten Kenner nach einmaligem strengen Vergleich die volle Ueberzeugung geben, dass der Prospekt von Venedig nicht von J. de' Barbari herstammen kann.

2) Der Sieg der Vernunft über die sinnliche Begierde. Eine Schaar Satyrn vertheidigt sich in den Engpässen der Berge, wo sie sich verschanzt hat. Im Vordergrunde sitzt ein nackter Greis, welchem man den gefangenen Amor zuführt. Neben ihm ein vom Rücken gesehener Mann mit einem Feuerbrande, an welchem eine Tafel hängt, worauf folgende Anfangsbuchstaben geschrieben sind: Q . R . F . E . V (Quod recte factum esse videtur). H. 386 mill. Br. 493. — Pass. 31.

3) Der Sieg der Tugend über die Habgier, dargestellt durch einen Greis, der auf einem Wagen steht, welchen die Sirenen nach dem Tempel des guten Andenkens hinführen. Am Giebelfelde des Tempels links liest man: D . FATIDICE. Der alte Mann auf dem Wagen hält eine Tafel

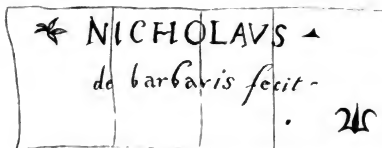
mit den Buchstaben: Q. R. P. R. V. Zwei Leute seines Gefolges tragen Stöcke, mit Schlangen umwunden; andere tragen eine Art Banner mit folgender Inschrift: VIRTVS EXCELSA CVPIDINEM ÆRE REGNANTEM DOMAT. H. 294 mill. Br. 1,268. — Pass. 32.

F. von Bartsch, die Kupferstichsammlung der Hofbibliothek in Wien, S. 36, No. 366 u. 367, führt diese zwei »äusserst seltenen« Blätter als Reliefschnitte von Metall an; doch existiren neuere Abdrücke mit häufigen Spuren des Wurmfrasses, ein Beweis, dass die Stöcke aus Holz bestanden. Sie haben nicht die geringste Aehnlichkeit mit Stil und Manier des Barbari. Die beiden Merkurstäbe, welche in dem letzten Blatte zwei Männer tragen, können nicht füglich für eine Anspielung auf das Abzeichen des Künstlers gehalten werden.

s. Huber und Rost, Handbuch (1801), V. 69. — Bartsch (1808), VII. 516—527. — Ottley, Inquiry etc. (1816), II. 585—593. — Le Blanc, Manuel (1854), I. 143. — Harzen, in Naumann's Archiv (1855), I. 210. — Passavant, P.-Gr. (1862), III. 134—143. — Nagler, Monogr. (1863), III. 766. — Galichon (Emile), Jacopo de' Barbarj, Paris 1861. gr. 8. — Thausing, Dürer. p. 216—241. — Ephrussi, Gazette des Beaux Arts. 2. Pér. XIII.

E. Kolloff.

Barbari. Nicolo de' Barbari, Maler aus Venedig, Zeitgenosse des vorher besprochnen Jacopo de' Barbari. Im Palast Mocenigo zu Venedig befand sich im J. 1855 ein Gemälde, die Ehebrecherin vor Christus, mit folgender Bezeichnung:



Der malerische Charakter dieses Bildes lässt erkennen, dass der Urheber desselben einerseits in der Schule des Gio. Bellini sich bildete, andrerseits aber einen starken Einfluss nordischer Malerschulen erfuhr; vermutlich hielt er sich, wie Jacopo de' B., mit dessen Malweise die seinige grosse Verwandtschaft hat, eine Zeit lang in Deutschland und den Niederlanden auf. Das Bild hat Halbfiguren und ist auf Holz gemalt, 95 Centim. br. und 78 h. Die Ehebrecherin steht verschämt mit gebundnen Armen, die Hände über der Brust gekreuzt. Christus wendet sich nach der entgegengesetzten Seite, gegen zwei ihrer Ankläger, von denen der jüngere lebhaft mit den Händen demonstrirt. Hinter der Frau stehen zwei andere Pharisäer, der eine mit langem weissen Bart, der andere unbärtig. Sämmtliche vier Schriftgelehrte haben lange mit hebräischer Schrift versehene Rollen an den Mützen stecken, die wie Federn in der Luft flattern. Ihre Gestalten sind mager, die Köpfe von einer Hässlichkeit, wie man sie zuweilen bei Meistern der oberschwäbischen Schule findet. — Andre Arbeiten des Künstlers sind nicht bekannt. Zu Jacopo de' B. stand er sehr wahrscheinlich in naher, vielleicht verwandtschaftlicher Beziehung. Das Zeichen, dessen er sich bediente, der Dreizack (s. d. obige Inschrift), scheint eine ähnliche Bedeutung zu haben, wie der Merkurstab des Jacopo (s. vorigen Art.). Vermutlich wollten sich die Künstler durch diese Symbole des Handels und der Herrschaft zur See als Bürger Venedigs kennzeichnen.

s. Gazette des Beaux-Arts, I. Pér. XI. 312—313. 445.

Notiz aus O. Mündlers handschriftlichem Nachlass.

***

Barbarini. Franz Barbarini, italienischer Abkunft, Landschaftsmaler und Kupferätzer, geb. 1804 zu Znaim; † in Wien 20. Jan. 1873. Er trat sehr jung bei dem Bildhauer Jos. Kempel zu Wien in die Lehre; dann widmete er sich, ohne die Akademie zu besuchen, der Landschaftsmalerei, und beschäftigte sich nebenher, des Erwerbs wegen, eine Zeit lang mit Graveur-Arbeiten für Gold- und Silberwaarenfabrikanten. Von seinen späteren Reisen in das Salzkammergut, nach Salzburg, Tirol und der Schweiz brachte er reiche Studienausbeute mit, die er in zahlreichen, sehr ansprechenden Oelgemälden, Aquarellen und Radirungen verwertete. — Von seinen fünf Söhnen haben sich zwei gleichfalls der Landschaftsmalerei gewidmet.

a) Von ihm gezeichnet und radirt:

1) Oesterreichische Gebirgsgegend. Fr: Barbarini. qu. 4.
2) Die zwei jungen Reisenden. Fr. Barbarini sc. qu. 4.
3) Der Weiler im Gebirge. Fr: Barbarini scp. qu. 4.
4) Der Schneeberg bei Wiener-Neustadt. Fr: Barbarini fecit. gr. qu. 4.
5) Das Landhaus. Fr: Barbarini fet. qu. 4.
6) An der Strasse nach Schönbrunn. (Titel des Bl.) Fr. Barbarini fec: 1827 ad Naturam. 4.
   I. Reine, sehr zarte Aetzdrucke vor aller Schrift.
   II. Wie oben beschrieben.
7) Schönbrunn. (Titel des Bl.) Franz Barbarini fec. 1827. qu. 4.
8) Hitzing. (Titel des Bl.) Fr. Barbarini fec. da Nat. 1827. qu. 4.
9) In Penzing. (Titel des Bl.) Fr. Barbarini fec. ad Nat: 1827. 4.
10) Bei Breitensee. (Titel des Bl.) Fr. Barbarini fec: ad Naturam 1827. 4.
11) Bei Hütteldorf. (Titel des Bl.) Fr: Barbarini fec: ad Naturam 1827. 4.
12) Bei St. Veit. (Titel des Bl.) Fr. Barbarini fec. 1827. 4.
13) Unter St. Veit. (Titel des Bl.) Links unten im Vordergrunde: F. Barbarini f. 827 und im Plattenrande auf derselben Seite: F. Barbarini fect: 1827. qu. 4.

I. Ohne letztere Bezeichnung und ohne obigen Titel.
14) Ober St. Veit. (Titel des Bl.) Fr. Barbarini fec. ad Nat. 1827. qu. 4.
15) In Ober St. Veit. (Titel des Bl.) Fr. Barbarini fec. 1827 ad Nat. gr. qu. 4.
16) Unweit der Einsiedlerey, bey ober St. Veit (Titel des Bl.) F: Barbarini f. 1827. 4.
17) Bei Perchtoldsdorf. (Titel des Bl.) Fr. Barbarini ad Nat: fet. qu. 4.
18) Pass Fernstein bei Nassereit in Tirol. Fr. Barbarini. 4.
I. Aetzdruck. Vor den Strichlagen auf der Strasse und vor den Arbeiten an der Schürze und dem Rockschooß des Reisenden.
19) Das Wetterhorn in der Schweiz. Fr: Barbarini 1827. qu. 4.
20) Mariahilfer Linie. (Titel des Bl.) Fr. Barbarini 1828. 4.
21) Die Karthause. Fr. Barbarini sculp. 1828. gr. qu. 4.
22) Die Stickerin. Nach dem Leben gezeichnet und radirt von Fr. Barbarini 1828. 4.
23) Aus dem Prater bei Wien. Fr. Barbarini f. d. 1829. qu. 8.
24) Die Landschaftszeichner. Fr. Barbarini ad Nat: del. et fet. 1829. kl. 8.
25) Das Stift Klosterneuburg. Fr. Barbarini del: &: fe: 1829. qu. 8.
I. Im rechten Plattenrande sehr zart mit der Nadel gerissen nur: Fr. Barbarini del: et: sc.
26) Mödling bei Wien. Fr. Barbarini ad Nat. fet: 1829. qu. 8.
27) 4 Bll. Hemiorama, nach der Natur aufgenommen auf dem Gaisberge nächst Salzburg. 1835. qu. Fol.
28) Der Schafberg bei St. Wolfgang. Ohne den Namen des Künstlers. 4.
29) Der gothische Altar zu St. Wolfgang bei Ischl. (1481 von Michael Pacher aus Bruneken im Auftrag des Abtes Benedikt von Monsee verfertigt.) Fr. Barbarini 1842. kl. Fol.
I. Aetzdruck. Die Gewölbebogen über dem Altar etc. sind nur im Umriss angedeutet.
II. Beendet, vor der Unterschrift.
III. Mit folgender zweizeiliger Unterschrift:
Benedictus abbas zu monsee hoc opus fieri fecit . . . per magistrum
michaelem pacher de prauneck anno dmi m·cccc·lxxxj.
30) Aigen bei Salzburg, von der Südseite. Fr. Barbarini 1857. qu. 4.
31) Bei Hallein. Fr. Barbarini fet: 1857. qu. 4.
32) Die Klausenbach-Mühle. Fr. Barbarini. qu. 4.
33) Die Kirche in Gumpoldskirchen. Fr: Barbarini 1857. gr. qu. 4.
34) Kirchberg am Wechsel. Fr. Barbarini 1859. qu. Fol.

b) Von ihm radirt:

35) Der Mostwagen. Gegenseitige Kopie des von J. A. Klein radirten und unter vorstehendem Titel bekannten Bl.; bei gleicher Breite, um 7 millim. höher als das Original und mit Luft und Wolken versehen. Links unten: J. A. Klein del.; rechts: Fr. Barbarini sc. 1827. qu. 4.
36) Das gesattelte Pferd im Freien, im Profil, nach rechts stehend. Nach J. A. Klein. Links unten AK del.; rechts: Fr. Barbarini sc. 4.
37) Gegend aus dem Berner Oberland mit der Unterschrift: Moulin pres de Brienz Canton de Berne. Links: Villeneuve del.; rechts: Fr. Barbarini sc. qu. 4.
38) Folge von 17 Bll., einschliesslich des Titelbl.: Landschaftssammlung, nach der Natur gezeichnet von Rothmüller. Radirt von Franz Barbarini. Wien, im Verlag des Anton Paterno etc. 4. und qu. 4.

c) Von ihm lithographirt:

39) Die Aetzer (Etzer)-Mühle bei Berchtesgaden. Fol.

d) Nach seinen Zeichnungen lithographirt:

1) 15 Bll. Ansichten aus Oberösterreich, Salzburg und Berchtesgaden, aus dem Verlag von L. T. Neumann in Wien. kl. Fol. und kl. qu. Fol. Auf sämmtlichen Bll. unten links: N. d. Nat. gez. von Barbarini, rechts: Lith. von Sandmann.
2) Die Schmiede bei Berchtesgaden. Nach einem Gemälde des Künstlers. Unten rechts: Barbarini pinx., links: Sandmann lith. qu. Fol.

s. Wurzbach, Oesterr. Biogr. Lexikon, Wien 1856. I. 152. — Wiener Kunstausstellungskatalog der Jahre 1832, 1834—1837, 1840—1843, 1846, 1848.

F. K. Zimmermann.

Barbás. Geronimo Barbás, Bildhauer von Cadix, Anfang des 18. Jahrh. Er arbeitete 1709 das kostbare, aber geschmacklos überladene Altartabernakel in der Sakristei der Kathedrale zu Sevilla, das lange Zeit bewundert und von den Dichtern besungen wurde und den dortigen Künstlern zum Vorbilde diente. Die Kolossal-Statuen daran gehören noch zu den besten Arbeiten des Pedro Duque Cornejo. Barbás fertigte vermutlich auch die Tabernakel der Seitenaltäre, die weniger ausschweifend barock sind.

s. Cean Bermudez, Dicc. I. 92.

Fr. W. Unger.

Barbatelli. Bernardino Barbatelli, bekannt unter dem Namen Poccetti (auch Bernardino dalle Grottesche, dalle Facciate oder dalle Muse genannt), Maler, geb. 1542 (nach Baldinucci) oder 1548 (nach Moreni) zu Florenz, † ebenda 9. Nov. 1612. Er erhielt seine erste Ausbildung durch Michele di Ridolfo Ghirlandajo und zeigte frühzeitig ein entschiedenes Talent in Wandverzierungen, Grottesken u. drgl. Seine späteren derartigen Arbeiten gehören zu den besten Leistungen der damaligen Ornamentmalerei, in welcher die Renaissanceformen bereits in den Barockstil übergingen. Einige derselben zeigen neben einer reichen Fülle prächtiger Einzelmotive in der Anordnung noch eine gewisse architektonische Gesetzmässigkeit, die gegen die phantastische Willkür in anderen gleichzeitigen dekorativen Kompositionen der nämlichen Gattung vortheilhaft absticht, so namentlich die Deckenfresken in der Sakramentskapelle und S. Antoniuskapelle zu S. Marco, die Malereien in der Halle des linken Seitenhofes

im Pal. Pitti, das mittlere Gewölbefeld in der Vorhalle der Kirche der Innocenti in Florenz. In der Erfindung besonders reich sind die Deckenarabesken Barbatelli's im ersten Gang der Uffizien daselbst; viele der besten Dekorationen im Innern des Palazzo vecchio (ebenda) rühren gleichfalls von ihm her, und noch zahlreiche andere, zum Theil mit Stuccatur gemischte Malereien ähnlicher Art. Auch in der damals für Fassade-Verzierungen sehr beliebten Sgraffitto-Technik zeichnete er sich durch geschmackvolle Arbeiten aus; für die Perlmutter-Inkrustation in der Tribuna der Uffizien lieferte er die Entwürfe.

Ein Zeit lang hielt sich B. in Rom auf, wo er in seinen Studien besonders durch die Gunst der Familie Chigi gefördert wurde. Nach Florenz zurückgekehrt, schloss er sich an B. Buontalenti an und gelangte nun auch als Historienmaler zu bedeutendem Ansehn. Seine Fresken, die von den Einflüssen der Bologneser Kunstrestauration nicht unberührt blieben, aber auch direkte Nachklänge aus der Blüthezeit der florentinischen Malerei wahrnehmen lassen, sind in Florenz ziemlich zahlreich: im Klosterhof von S. Marco malte er Geschichten aus dem Leben des hl. Antonius, im ersten Hofe der S. Annunziata 14 Lünettenfresken, Szenen aus dem Leben der Gründer des Servitenklosters, in denen die Beweglichkeit seines Talents in besonders schlagender Weise hervortritt; die drei Darstellungen dieses Cyklus, die sich zunächst an Andrea del Sarto's Madonna del Sacco anschliessen, zeigen eine auffallende Annäherung an den Stil dieses Meisters, nur freilich nicht in der Composition, die bei dem Seicentisten, im Vergleich mit der schönen Einfachheit der Anordnung im Bilde Andrea's, überladen erscheint. Andere Fresken Barbatelli's finden sich im Chiostro grande bei S. Maria Novella, im Hofe der Confraternità di S. Pietro Martire zu Florenz und in der Certosa in der Nähe der Stadt (in der letzteren Szenen aus dem Leben des hl. Bruno und eine Kreuzabnahme); den grossen Saal im Pal. Pitti schmückte B. mit Darstellungen aus dem Leben Cosimo's I. — Unter den Freskobildern im Klosterhof von S. Marco ist das eine von besonderem Interesse, sofern das Stück der Fassade des Florentiner Domes, das nach Giotto's schönem Entwurf ausgeführt war und 1588 beseitigt wurde, theilweise darin dargestellt ist.

Selbstbildniss des Künstlers, gest. von Campana. Museo Fiorentino. Fol. — Dasselbe, gest. von C. Colombini. Serie degli uomini etc. 4.

a) Nach ihm gestochen:

1) Der Gruss des Engels. Nach einer Zeichnung gest. von St. Mulinari. 1780. Fol.
2) Jünger und hl. Frauen am Grabe Christi. Nach einer Zeichnung. In Basan, Recueil.
3) Maria mit dem Kind, dem hl. Bernhard erscheinend. Nach einer Bisterzeichnung gest. von A. Scacciati. gr. Fol.
4) Kreuztragung.
5) Christus, unter dem Kreuz zusammenbrechend. Rad. Bei Paignon-Dijonval.
6) Die Kreuzigung.
7) Das Wunder des hl. Amadio, im Hofe der Annunziata. Gest. von Joh. Balth. Probst. qu. Fol.
8) Das Leben der hh. Nereo und Achilleo, 14 Bll. Gest. von G. B. Betti, C. Faucci, F. Gregori u. Th. Harighetti. gr. Fol.
9) Dante's Hölle. 4 Bll. Gest. von Callot. gr. qu. Fol.
10) Dasselbe. Gest. von Phil. Thomassin. Fol.

b) Nach ihm photographirt:

1) Die Kreuzabnahme. Fresko in der Certosa bei Florenz. Phot. von Alinari. 1869. Fol.
2) Der Tod des hl. Bruno. Fresko ebenda. Phot. von Dems. 1876. Fol.
3) Das Paradies. Fresko ebenda. Phot. von Dems. 1876. Fol.
4) Der hl. Antonius, in den Dom eintretend. Fresko im Klosterhof von S. Marco. Phot. von Dems. 1869. Fol.
5) Handzeichnungen in den Uffizien zu Florenz. Phot. von Braun. 1869. Fol.
6) Handzeichnungen im Louvre zu Paris. Phot. von Dems. 1869. Fol.

s. Baldinucci, Opp. XI. (hier auch der Verweis auf Moreni). — Lanzi, Storia Pitt. 4. Ed. I 211. — Zani, Encicl. — Burckhardt, Cicerone. 3. Aufl. pp. 143. 298. 303. 1116.

Notizen aus O. Mündler's handschriftlichem Nachlass.

***

Barbatus. Barbatus de Sulmona, italienischer Goldschmied in der ersten Hälfte des 14. Jahrh. Er fertigte 1340 ein schönes silbernes Reliquiar für den Schädel des hl. Nikander, das in der Kathedrale zu Venafro aufbewahrt wird. (Inschrift bei Ughelli, Italia sacra, VI. 552, Cotugno, memorie stor. di Venafro, Nap. 1824, p. 158 und Schulz, Denkm. von Unterit. II. 130. Der Name des Bischofs, der das Reliquiar machen liess, lautet in diesen Wiedergaben der Inschrift verschieden: Johannes de Gocco, Govco und Goreo.) Vermutlich war dieser Künstler derselbe Barbatus Sulmonensis in Neapel, der zu Petrarka in freundschaftlicher Beziehung stand und in den Briefen desselben mehrfach erwähnt wird.

Nach dem Tode des Königs Robert verliess B. Neapel (1343) und kehrte in seine Heimat nach Sulmona zurück.

s. Petrarca, Ep. fam. V. 1. 10; Var. ep. 25. Rer. senil. II. 1. III. 3. XV. 1.

Fr. W. Unger.

Barbault. Jean Barbault, französischer Maler und Kupferätzer, geb. um 1705, † zu Rom 1765 oder 1766. Er erhielt das Studienstipendium für den Aufenthalt in der französischen Akademie zu Rom, wo er den grössten Theil seines Lebens zubrachte und sich vorzüglich mit Zeichnen und Radiren antiker Architektur- und Skulpturüberreste beschäftigte. Seine illustrirten Werke enthalten zahlreiche Radirungen nach eigenen Zeich-

nungen, und haben, obschon die Abbildungen der Denkmäler mehr malerisch als archäologisch genau und die Erläuterungen dazu veraltet sind, immer noch Interesse für den gelehrten Forscher. Ausserdem radirte B. etliche große Blätter, die in der kecken, effektvollen Manier des Tiepolo behandelt sind:

a) Von ihm radirt und gestochen:

1) Loth, die Engel empfangend, die ihn aus Sodom abholen sollen. (Kleines radirtes Blatt, erwähnt bei Paignon-Dijonval.)
2) Der Märtyrertod des Petrus. Nach Subleyras. Barbault del. et sculp. Romae. Im Unterrande Schrift und darunter: DEDIÉ A MR BAUDOIN. gr. Fol., oben abgerundet.
3) Ankunft des Christoph Columbus in Amerika. Nach F. Solimena. 1755. Barbault del. et sculp. gr. Fol.
   I. Im Unterrande drei Zeilen Schrift.
   II. Unter diesen Zeilen ist hinzugekommen: DEDIÉ A MAD^E LA PRINCESSE DE BAUVAU.
4) Les plus beaux monuments de Rome ancienne ou Recueil des plus beaux morceaux de l'antiquité romaine qui existent encore. Rome, M. DCC. LXI. 128 Kupfer, darunter 55 von B. eigenhändig gezeichnet und radirt, Vignetten u. Erläuterungen. gr. Fol.
5) Recueil de divers monumens anciens répandus en plusieurs endroits de l'Italie. Rome, M. DCC. LXX. Fortsetzung des vorhergehenden Werkes, mit 166 Kupfern, die, mit Ausnahme von 4, nach den Zeichnungen des damals schon gestorbenen Künstlers radirt und mit erläuterndem Text begleitet sind. gr. Fol.
6) Monumens antiques ou Collection choisie d'anciens bas-reliefs et fragmens égyptiens, grecs, romains et étrusques. Ouvrage qui contient deux cents planches, avec leur explication, la plupart dessinées et gravées par M^r. Barbault. Rome, MDCCLXXXIII. Als Titelkupfer das Porträt von Pius VI. Obschon das Titelblatt dieses Werkes 200 Kupfer anzeigt, enthält der Band nur 44 große und 21 kleine Radirungen in Vignettenform, die sämmtlich braun gedruckt sind. gr. Fol.
7) Vues des plus beaux restes des antiquités romaines, telles qu'elles subsistent encore à Rome et en divers endroits de l'Italie. Rome, MDCCLXXXVII. Mit Kupfern, die schon in den 1761 und 1770 herausgegebenen Werken gebraucht sind. gr. Fol.

b) Nach ihm gestochen:

1) u. 2) Cittadina di Bolognese und Contadina di Calabrese.
   Seitenstücke, gest. von A. Moitte. Im Unterrande italienische und französische Schrift, und rechts unten auf dem ersten: 11, auf dem andern 6. Interessante Kostümbilder. kl. Fol.
3) Les plus beaux édifices de Rome moderne, dessinés par Jean Barbault, peintre, et gravés en XLIV planches et plusieurs vignettes par d'habiles maitres, avec la description historique de chaque édifice. Rome, M. DCC. LXIII. gr. Fol.

s. Le Blanc, Manuel. I. 144. — Dussieux, Les Artistes Français etc. p. 356.

E. Kolloff.

Barbazelli. T. Barbazelli, italienischer Kupferstecher, zu Rom um 1750 thätig.

Von ihm gestochen:

Illustrationen (angebl. nach Zeichnungen von Barbault) zu Zabaglia's Werk: Castelli e ponti, con alcune ingeniose pratiche e con la descrizione del trasporto dell' obelisco vaticano e di altri, del Cav. Dom. Fontana. Roma 1743. gr. Fol.

s. Le Blanc, Manuel (Art. Bianchi).

W. Engelmann.

Barbazza. Sebastiano Barbazza, Festungsbaumeister zu Modena um 1527. Er war damals vom Herzog Alfonso I. von Ferrara nach Modena gesandt, um die Vergrösserung der Stadtbefestigung zu entwerfen und zu betreiben. Derselbe Sebastiano ist es wol, der bald darauf von Alfonso I. in gleicher Absicht nach Florenz geschickt wurde (s. u. Gaye, der unter diesem Sebastiano wol fälschlich den Serlio meinte). B. stand offenbar im Dienste der Herzöge von Ferrara.

s. Campori, Gli Artisti Italiani etc. p. 33. — Gaye, Carteggio etc. II. 70.

*

Barbazza. Antonio Giuseppe Barbazza, Maler und Radirer, geb. 1722 zu Rom; Todesjahr unbekannt. Nach Heineken war er Mitglied der Akademie von Bologna und ging 1771 nach Spanien. Seine Radirungen, besonders die unter No. 1—4 aufgeführte Folge, waren sehr geschätzt.

Von ihm radirt:

1—4) Köpfe, nach der Natur gezeichnet und in Federzeichnungsmanier radirt. 1765. Gr. Fol.
5) Bll. zu Bianchini's Istoria Ecclesiastica. 4.
6) Bll. zu Monaldini's Ausgabe des Virgil.
7) Medaillon mit einem antiken, nach rechts gewendeten Kopfe im Profil, mit der Umschrift: GENIO. P. R. F. Barbazza inc. S.
8) Ein Trupp Musikanten, komische Figuren. 4.

s Zani, Encicl. — Heineken, Dict. — Huber und Rost, Handbuch. IV. 158. — Le Blanc, Manuel. *W. Engelmann.*

Barbazza. Francesco Barbazza, Kupferstecher, geb. zu Rom und daselbst um 1780 thätig. Ob er mit dem Vorigen verwandt war, ist unbekannt.

Von ihm gestochen:

1) S. Maria capitis aquarum quae colitur civitate regali. Nach Costanzo Angelini. Fol.
2) Aloysius Centurionus Januensis. Nach Ant. Barbazza. Fol.
3) Ansichten aus Rom: Fassade der Kirche Del Gesù, Inneres von S. Giovanni in Laterano, Inneres von S. Maria Maggiore, Inneres und Fassade von S. Paolo sulla Via Ostiense, die Sixtinische Kapelle im Vatikan, das Cortile des Vatikans, die Bibliothek im Vatikan, Piazza Colonna. Nach Franc. Pannini. In der Calcografia Romana. 1797. Gr. Fol.

s. Zani, Encicl. — Le Blanc, Manuel.

W. Engelmann.

Barbé. Jean-Baptiste Barbé, Zeichner, Kupferstecher und Kupferstichverleger, geb. in Antwerpen. [Als sein Geburtsjahr wurde früher

von Einigen 1582, von Anderen 1585 u. 1590 angegeben. Den in der Biogr. nat. de Belgique (s. u.) von L. de Burbure mitgetheilten Forschungen zufolge ward er 1578 geboren und am 28. Juli desselben Jahres in der Kathedrale zu Antwerpen getauft. Sein Vater war der Musiker Antoine Barbé. Im J. 1595 kam er als Schüler in das Atelier des Kupferstechers Philippe Galle, 15 Jahre später ward er als Meister in die St. Lukas-Gilde aufgenommen. Bald darauf vermutlich ging er nach Italien, nach seiner Rückkehr nach Antwerpen vermälte er sich mit Christine Wiericx, einer Tochter oder Nichte des Kupferstechers Anton Wiericx d. J. Er starb 1649 und ward in der Notre-Damekirche zu Antwerpen begraben. *.*]

Seine Blätter zeigen dieselbe Manier, wie die der Galle und Wiericx, die nämliche ausserordentlich feine und sorgsame Behandlung, die zuweilen in's Trockene und Harte fällt, aber durch die geschickte Arbeit des netten und sauberen Stiches erträglich, ja sogar gefällig wird. Man hat von diesem fleissigen Künstler eine Menge sowol nach seiner eigenen Erfindung, als nach andern Meistern gestochener Heiligen- und Andachtsbildchen die, im Geist und Geschmack der grobsinnlichen jesuitischen Religiosität gedacht, zu seiner Zeit sehr gesucht waren.

Bildniss des Kupferstechers, halbe Figur mit blossem Kopfe, fast von vorn gesehen, stehend, die linke Hand auf der Brust. Gest. von Sch. van Bolswert, nach A. van Dyck. kl. Fol. in der Iconographie von Van Dyck, No. 3.
- I. Vor der Schrift.
- II. Mit einer Zeile Unterschrift:
  IOANNES BAPTISTA BARBE;
  tiefer, links: Anton van Dyck pinxit und rechts: Mart. van dn Enden excudit Cum priuilegio.
- III. Ebenso, doch mit dem Zusatz: S. a Bolswert sculp. unter dem Namen van Dyck's, und mit dem Accent auf dem E (É) im Namen des Kupferstechers.
- IV. Mit zwei Zeilen Schrift im Unterrande:
  IOANNES BAPTISTA BARBÉ
  CALCOGRAPHVS ANTVERPIÆ.
  tiefer links: Ant. van Dyck pinxit S. a Bolswert sculp. und rechts: Cum priuilegio.
- V. Ebenso, aber in der Mitte unten mit dem Zusatz: G. H. (Gilles Hendrick).

Von ihm gestochen:

1) Die Geburt Christi. Der h. Joseph, der kl. Johannes, die h. Anna und ein Engel, welcher die Marterinstrumente hält, umgeben den Neugeborenen. Hieronymus Wierx exc. Unten 4 lat. Verse. kl. 8. *L. Gruner.*

1a) Maria, unter einer Arkade auf einer Bank sitzend, auf ihrem Schooße das Kind, das nach einem Vogel auf dem Knie der Mutter blickt. Nach dem älteren Frans Franck. Im Unterrande vier latein. Verse, Künstler- und Verlegernamen. 4.

2) Maria, das Jesuskind säugend. Halbfig. in einer ovalen Guirlande. 12.

3) Maria auf dem Halbmonde und auf Wolken sitzend, reicht dem Kinde die Brust. Um sie herum musizirende und anbetende Engel. Oben Gott Vater. Im Unterrande zwei latein. Verse und darunter: I. Bapt. Barbé fecit et excud. 8.

4) Maria, das Kind auf den Armen, hält einen Rosenkranz. Halbfig. in einer Glorie. 12.

5) Maria, auf den Armen das Kind, welches von der Magdalena angebetet wird. 12.

[5a) Maria mit dem stehenden Kind im Schooss auf einem Thron, zu dessen Fuss ein musicirender Engel. Rechts und links zwei Ordensheilige. Lat. Dedikation an Christoph von Wittingen. kl. 8. *L. Gruner.*]

6) Heilige Familie. Maria, an einem verfallenen Gemäuer sitzend, hat auf ihrem Schooße das Kind, welchem Joseph eine Frucht reicht. Nach G. B. Paggi. Im Unterrande vier latein. Verse und die Künstlernamen. kl. Fol.

7) Heilige Familie. Maria küsst das Kind, das auf ihrem Schooße sitzt; daneben rechts Joseph, das Kinn auf die rechte Hand gestützt. Nach Rubens. Im Unterrande zwei lat. Verse. 4.
- I. Hier ist nur der Stecher genannt. Gio. Batt. Barbé f.
- II. Mit dem Namen des Stechers und Verlegers: Theodor. Gall. excud.
- III. Die Adresse des Verlegers ist ausgeschliffen und dafür der Name des Malers: P. P. Rubens inu. hingesetzt.

8) Heilige Familie. Maria auf einer Bank sitzend, hält in der Linken eine blühende Lilie, nach welcher das vor ihr sitzende Kind sein Händchen ausstreckt; dahinter rechts Joseph und links der kleine Johannes. Im Unterrande eine lat. Zeile und darunter: I. Bapt. Barbé fecit et excud. 12.

9) Heilige Familie. Maria hat vor sich den kleinen Johannes, welchen das auf dem Schooße der Mutter sitzende Jesuskind aus einem Napfe trinken lässt. Im Hintergrunde rechts Joseph. Im Unterrande einzeiliges latein. Zitat aus Io. 4. u. darunter: I. Baptista Barbé fecit et excud. 12.

[9a) Hl. Familie. Maria mit dem Kind sitzt am Eingang eines Gartens unter einem Laubthor, Engel bringen dem Kinde Früchte, der hl. Joseph steht hinter der Gruppe nach rechts. Zwei fliegende Engel streuen Blumen. J. Bapt. Barbé fecit et excud. Unten zwei lat. Verse. kl. 8. *L. Gruner.*]

10) u. 11) Maria betrachtet den Leichnam Christi, — die drei Marien auf dem Wege nach dem Grabe. In zwei Ovalen von gleicher Größe. 12.

12—18) Folge von sieben Blättern mit eben so vielen Darstellungen aus dem Leben Christi. Viereckige Blätter von gleicher Grösse; jedes hat als Unterschrift ein zweizeiliges latein. Zitat aus dem alten oder neuen Testament und darunter: I. Baptista Barbé fecit et excud. 12.

a) Ankunft Joseph's mit der schwangeren Maria in Bethlehem, vor der Herberge zum Halbmond. b) Das Gebet im Garten. c) Die Geisselung. d) Die Dornenkrönung. e) Christus wird dem Volke gezeigt. f) Die Kreuztragung. g) Die Auferstehung.

19—24) Sechs Blätter in: Vita, Passio et Resurrectio Jesu Christi, Folge von 51 Blättern, einschliesslich des Titelblattes. Nach M. de Vos. (Adr. und J. Collaert, J. de Bie und Corn. Galle haben die übrigen 45 gestochen.) qu. Fol.

a) Anbetung der Könige. (No. 6.) b) Flucht nach Aegypten. (No. 8.) c) Christus und die Samariterin. (No. 15.) d) Christus und die Ehebrecherin. (No. 28.) e) Christus vor Pilatus. (No. 39.) f) Christus wird dem Volke gezeigt (No. 43.)

25) Himmelfahrt der Maria. Gott Vater empfängt die Maria, die, auf der Mondsichel und auf Wolken sitzend, von Cherubim umgeben ist. Unten rechts die Apostel am Grabe. Im Unterrande eine latein. Zeile und darunter: I. Bapt. Barbé fecit et excud. 8.

26) Krönung der Maria. 12.

27) Maria im Himmel wird von den Heiligen verehrt. Nach N. van der Horst. 12.

28) Maria als Himmelskönigin. Halbfigur in einem Oval. 12.

29) Der leidende Christus und die Schmerzensmutter. Brustbilder in Ovalen auf einer Platte. 8.

30) Der leidende Christus, derselbe noch einmal, die Schmerzensmutter und das leidende Angesicht des Heilands; vier Brustbilder auf einer Platte. 4.

31) Das Jesuskind in halber Figur, mit einem Wappenschilde, auf dem die Passionswerkzeuge abgebildet sind, und ein anderes Jesuskind, das knieend dieselben Werkzeuge betrachtet. In zwei Ovalen auf einer Platte. 12.

32) Die Schmerzensmutter, an der Erde sitzend und von den Passionswerkzeugen umgeben; drei Engel halten das ausgebreitete Schweisstuch mit dem Angesicht des leidenden Christus. Im Unterrande, ein lat. Zitat aus Ps. 17, und darunter: I. Baptista Barbé fecit et excud. 8.

33) Maria hat auf ihrem Schoosse das Jesuskind, welches die Arme nach den Passionswerkzeugen ausstreckt. 12.

34) Christus am Kreuz; — der todte Christus, von einem Engel gehalten. Zwei Ovale von gleicher Grösse. 12.

35) Der todte Christus, an der Erde liegend; dabei ein Engel, der eine Fackel hält. 12.

36) Jesus nimmt Besitz von einer gläubigen Seele und schlägt darin seine Wohnung auf. 12.

37) Das Christuskind mit der Siegesfahne an die Herzensthür einer frommen Seele klopfend. Im Unterrande 6 lat. Verse, und darunter: Ioan. Baptista Barbé fecit et excud. 12.

38) Jesus, Besieger der Welt, des Teufels und des Todes. 12.

39) Christus am Kreuz, auf einem Altar, wird von der Christenheit angebetet. Im Vordergrunde knieen König und Papst. An der Altarstufe: Barbé f. Mit lat. Umschrift und Unterschrift; unter der letzteren, rechts: C. Galle exc. 8.

40) Die fünfzehn Geheimnisse des Rosenkranzes, dargestellt in 15 kleinen Ovalen. 8.

41—44) Vier Stücke zu einerFolge von zwölf Blättern, welche in Achtecken mit emblematischer Figureneinfassung den Ursprung der Sünde und ihre Sühnung darstellen, und theils von Ch. de Mallery, theils von J. B. Barbé und Corn. de Galle nach Mart. de Vos gestochen sind. 8.

a) Moses empfängt die Gesetztafeln (No. 2). b) Anbetung der Hirten (No. 6). c) Anbetung der Könige (No. 7). d) Auferstehung Christi (No. 11).

Ich kenne nur 8 Blätter dieser Folge; unter den mir unbekannt gebliebenen vier Stücken könnte noch eines unserem Künstler angehören. Auch finde ich zu dieser Folge folgenden lat. Titel angegeben: Peccati fomes vincula poena medela.

45—64) S. S. Apostolorum et Evangelistorum Icones. Christus, Maria, Joseph, die 12 Apostel und die 4 Evangelisten. Halbfiguren in reich verzierten Ovalen. Folge von 20 Blättern und einem Titelkupfer. Nach Ch. van Loon. Io. Bapt. Barbé f. et excud. 8.

65) Der hl. Aloysius Gonzaga, Jesuit, umarmt ein Kruzifix. 12.

66) Der hl. Antonius von Padua und die Hauptthaten seines Lebens, auf einem Blatt. In dem grossen Mittelfelde steht der Heilige, als Franziskaner gekleidet, im Vordergrunde einer Landschaft und trägt in der Rechten eine Monstranz, in der Linken ein Buch, auf welchem ein nacktes Kind sitzt. Zu seinen Füssen, links ein Delphin, rechts ein Esel. Unten links: P. de Jode figuravit; nach der Mitte zu: I. Barbé Sculp.; gegen rechts: C. de Mallery excud. Rund herum, in elf kleineren Abtheilungen, eben so viele Wunderwerke des Heiligen. kl. Fol. Hauptblatt.

67) Der hl. Bernhardin von Siena und die vornehmsten Thaten seines Lebens, auf einem Blatt. In dem grossen Mittelfelde steht der Heilige, als Franziskaner gekleidet, im Vordergrunde einer Landschaft, nach rechts profilirt; neben ihm an der Erde liegen, rechts und links, drei Bischofsmützen und drei Hirtenstäbe. Unten: P. de Jode figuravit. I. Barbé sculpsit. C. de Mallery excudit. Rund herum, in elf kleineren Feldern, eben so viele Wunderwerke des Heiligen. kl. Fol. Hauptblatt, Seitenstück zu dem vorhergehenden.

68) Der hl. Dominikus und zwei andere Dominikaner vertheilen dem christlichen Volke Rosenkränze, die ihnen vom Himmel gebracht werden. Gest. 1617 in Antwerpen. 8.

69) Der hl. Felix von Cantalice; ein Engel bringt ihm Brod und Wein. Halbfigur in einem Oval. 12.

70) Der hl. Franz von Assisi und der hl. Antonius von Padua, am Fusse eines Kruzifixes. 12.

71) Der hl. Franz von Assisi, knieend vor der Erscheinung der Maria mit dem Jesuskinde. Im Unterrande zwei lat. Zeilen und darunter: I. Baptista Barbé fecit et excud. 12.

72) Der hl. Franz von Paula, in einer Strahlenglorie stehend und in der Luft schwebend. Aus seinem Munde geht ein Spruchband mit der Inschrift: QVIS ME SEPARABIT A CHARITATE CHRISTI. Unten in halben Figuren, links, Ludwig XIII. von Frankreich und seine Gemalin Anna von Oestreich, beide im Kronornat, begleitet von vier Hofleuten und drei kleinen Mädchen; rechts, Kriegsleute mit Hellebarden und Speeren. Im Unterrande: S. FRANCISCVS DE PAVLA ORA PRO NOBIS. I. Bapt. Barbé fecit. kl. Fol. Treffliches Blatt.

73) Der hl. Franz Xaver, knieend im Vordergrunde einer Landschaft; ein Strahl vom Himmel trifft sein Haupt und trägt die Inschrift: Sat est Domine, sat est. Unten in der Ecke links: I. Bapt.

Barbé fecit et excud. Um diese in der Mitte des Blattes eingerahmte Hauptfigur sind in vierzehn kleinen Kartuschen die wichtigsten Ereignisse aus dem Leben des Heiligen abgebildet. Unterschrift: SS^MIS IESV CHRISTI APOSTOLIS. SANCTO XAVERIO INDORVM, ET IAPONVM; ET SOCIIS EIVS. I. B. BARBE D. D. gr. Fol. Hauptblatt, Seitenstück zum hl. Ignatius von Loyola (No. 79).

74) Der hl. Hyacinth, die Jungfrau Maria als Erscheinung vor sich. 12.

[74a) S. Walterus in reicher Landschaft, ganze Figur, in der Linken ein Buch, in der Rechten den Abtsstab, Kornähre und Weintraube. In den Wolken zwei Engelkinder, Blumen streuend. Lat. Unterschr. kl. 8. *L. Gruner*.]

• 75) Der hl. Ignatius von Loyola, Brustbild in einem Oval. 12.

76) Derselbe Heilige, von der Liebe des heiligen Namens Jesu durchdrungen. 12.

77) Derselbe Heilige erscheint dem kölnischen Jesuitenrektor. 12.

78) Derselbe Heilige und der hl. Franz Xaver halten ein Crucifix. In einem Oval. 12.

79) Derselbe Heilige, knieend im Vordergrunde einer Landschaft. Oben links, Gott Vater und Christus; in der Mitte der hl. Geist; rechts, Maria mit dem Jesuskinde. Unten rechts: I. Bapt. Barbé fecit et excud. Um diese in der Mitte des Blattes eingerahmte Hauptfigur sind in vierzehn kleinen Kartuschen eben so viele wunderbare Vorgänge aus dem Leben des Heiligen dargestellt. Unten, innerhalb des Einfassungsstriches:

REGI REGVM CHRISTO . S . S . V . M . MARIÆ.
S . P . IGNATIO ET SOCIIS EIVS . I . B . BARBÉ . D . D .
gr. Fol. Hauptblatt, Seitenstück zum hl. Franz Xaver (No. 73).

80) Die vier Haupttheiligen des Jesuitenordens (Ignatius von Loyola, Franz Xaver, Aloysius Gonzaga und Franz Borgia), zu beiden Seiten eines Kruzifixes knieend; jeder trägt ein Kreuz auf der Schulter. Oben, rechts und links, vier kreuztragende Engel. Im Unterrande, ein zweizeiliges lat. Zitat aus Luc. 9, und darunter: Ioan. Baptista Barbé fecit et excud. 12.

81) Dieselben vier Heiligen und der gekreuzigte Heiland; aus der Seitenwunde Christi fliesst ein Strahl von Blut in ein doppeltes Becken. Im Unterrande, zwei lat. Zeilen, und darunter: Ioan. Baptista Barbé fecit et excud. 12.

82) Dieselben vier Heiligen, Brustbilder, und die Jungfrau Maria, auf einem Blatt. 12.

83) Dieselben vier Heiligen, Brustbilder in vier Kartuschen, und dazwischen, in der Mitte, der hl. Name Jesu. 12.

84) Der hl. Johannes der Täufer, ein Lamm tragend. Halbfigur in einem Oval. 12.

85) Der hl. Johannes Chrysostomus, Patriarch von Konstantinopel. Halbfigur in einem Oval. 12.

86) Der hl. Joseph, Kanonikus von Steinfeld, Prämonstratenser, ganze Fig., im Vordergrunde einer Landschaft, auf dem rechten Arm das Christuskind, und in der linken Hand eine Lilie, mit einer Schriftrolle umwunden. Er steht auf einem Drachen; hinter ihm an der Erde liegen die Weltlust, als vornehme Dame personifizirt, und Amor mit verbundenen Augen. Unten rechts: Io. Bapt. Barbé fecit et excud. Im Unterrande, vier lat. Verse und der Name des Dargestellten. 8.

87) Der hl. Ludwig von Frankreich, im Kronornat am Meeresufer stehend; an der Erde, links, das franz. Wappen nebst Schwert und Szepter, und rechts: P. de Jode figuravit. I. Barbé sculpsit. C. de Mallery ex. Um diese im grossen Mittelfelde angebrachte Hauptfigur sind in elf kleineren Seitenabtheilungen eben so viele Vorgänge aus dem Leben des hl. Königs abgebildet. kl. Fol. Hauptblatt.

88) Der hl. Ludwig Bertrand vom Dominikanerorden, als Missionär unter den Indianern; zu seinen Füssen ein Drache, den er tödtet, indem er den aus einem Kelch geschlürften Wein auf ihn ausspeit. Achteck in einem viereckigen Rahmen, in dessen Ecken Szenen aus der Legende des Heiligen dargestellt sind. Unten in einer Kartusche: Ioan. Baptista Barbé fecit et excudit. 8. Seitenstück zur hl. Agnes (No. 96).

89) Der hl. Mauritius, Anführer der Thebaischen Legion. Halbfigur in einem Oval. 12.

90) Der hl. Petrus, welchem Christus in der Nähe von Rom erscheint. 12.

91) Der hl. Simon Stock empfängt das Skapulier. Halbfigur in einem Oval. 12.

92) Der hl. Stanislaus Kostka, Halbfigur in einer ovalen Kartusche. 12.

93) Der hl. Stephanus wird von den Juden gesteinigt. In einem Oval. 12.

94) Die hl. Agatha, Halbfigur in einem Oval. 12.

95) Die hl. Agnes. I. Bapt. Barbé fe. et ex. 8.

96) Die hl. Agnes von Montepulciano kniet vor der Erscheinung der Maria mit dem Jesuskinde. Achteck in einem Viereck, in dessen Ecken vier Vorgänge aus der Legende der Heiligen abgebildet sind. Unten in der Mitte: Ioan. Baptista Barbé fecit et excudit. 8. Seitenstück zum hl. Ludwig Bertrand (No. 88).

97) Die hl. Aldegunde, ganze Figur, stehend; der hl. Geist, in Gestalt einer Taube, hält ihr den Nonnenschleier; sie liest in der hl. Schrift, die ihr von einem Engel erklärt wird. Im Unterrande drei lat. Zeilen, und innerhalb des Randstriches, in der Mitte: I. Bapt. Barbé fecit et excud. 12.

98) Dieselbe Heilige, als Abtissin, hält in der Linken den Krummstab und stützt die Rechte auf ein geschlossenes Buch; neben ihr links, ein Engel. Halbfigur in einem Oval. Nach Rubens. Ohne den Namen des Stechers. Unten in einer aufgerollten Kartusche dreizehn lat. Zeilen, und darunter links: Th. Galle excud. In der Mitte die Jahreszahl 1619 und in den Ecken des Blattes vier kleine Runde mit eben so vielen Darstellungen wunderbarer Ereignisse aus dem Leben der Heiligen. kl. Fol.

99) Dieselbe Heilige wird von der ihr aus dem Himmel entgegenkommenden Maria empfangen. 12.

100) Die hl. Apollonia. Halbfig. in einem Oval. 12.

101) Die hl. Elisabeth von Hessen, im Vordergrunde einer Landschaft stehend, reicht einem an der Erde liegenden Bettler ein Almosen. Unten links: P. de Jode figuravit, nach der Mitte zu

I. Barbé sculp., und rechts: C. de Mallery ex. Um die Hauptfigur in dem grossen Mittelfelde befinden sich in elf kleineren Abtheilungen eben so viele Darstellungen der vornehmsten Ereignisse aus dem Leben der Heiligen. kl. Fol.

102) Die hl. Hiltrudis, in der Linken eine brennende Lampe und in der Rechten ein aufgeschlagenes Buch, worin sie liest. Halbfigur in einem Oval. Unten in einer Kartusche zehn lat. Zeilen, und darunter, rechts: P. Paul Rubbens inv.; in der Mitte, die Jahreszahl 1617, und rechts: Theod. Galle excud. Der Stecher ist nicht genannt. In den Ecken des Blattes vier kleine Runde mit eben so vielen Darstellungen wunderbarer Ereignisse aus dem Leben der Heiligen. kl. Fol.

103) Die hl. Kunigunde und Heinrich der Heilige, im Vordergrunde einer Landschaft stehend, mit Kronen auf dem Haupte und mit fürstlichen Insignien und blühenden Lilien in der Hand. Im Hintergrunde links Kunigunde, ihre Unschuld gegen die Anklage ehelicher Untreue beweisend, indem sie mit nackten Füssen über eine glühende Pflugschar geht; rechts das von einem vorauffliegenden Engel angeführte kaiserliche Heer, die Sarazenen besiegend. Oben in einer Wolkenglorie, zwei Engel mit Lilien. Unten an der Erde links: I. Bapt. Barbé fecit et excud. Im Unterrande: PAR CONIVGVM VIRGINVM, und acht kleingeschriebene lat. Zeilen in zwei Spalten. 8.

104) Die hl. Lutgardis umarmt ein Kruzifix. 12.

105) Die hl. Magdalena, als Büsserin in der Wüste. 12.

106) Die hl. Prisca oder Priscilla und ihr Gemal der hl. Aquila, vom Apostel Paulus getauft. 12.

107) Die hl. Rosa von Lima, Schutzpatronin von Peru, Halbfigur. 12.

108) Die hl. Susanna, betend. 12.

109) Die hl. Therese von Jesu, in der Kleidung des von ihr gestifteten Ordens der unbeschuheten Karmeliterinnen, knieend; ein Engel durchsticht ihr das Herz mit dem Pfeil der göttlichen Liebe. Im Unterrande vier lat. Zeilen, und darunter: Ioan. Baptista Barbé fecit et excud. Cum priuilegio Jools. 12.

110) Dieselbe Heilige, und der hl. Johannes vom Kreuz, spanischer Barfüsser Karmeliter, in Verzückung. 12.

111) Johannes Berchmans, belgischer Jesuit, halbe Figur, $3/4$ links, ein Kruzifix, einen Rosenkranz und ein Gebetbuch in den gefalteten Händen. Im Unterrande, vier lat. Zeilen, und darunter: Ioan. Bapt. Barbé fecit et excud. 12.

112) Benedetto Capello, Minorit, Brustb. $3/4$ rechts, in der Rechten ein Buch. Oval. Ganz unten rechts: barbé fecit. 12.

113) Fra Seraffino Capponi della Peretta, Prdigermönch, halbe Figur, $3/4$ rechts, die rechte Hand auf der Brust, in der Linken ein Kruzifix. Im Unterrande fünf lat. Zeilen, und darunter: Ioan. Bapt. Barbé fecit et excud. Cum priuilegio Jools. 12.

114—137) Theatrum vitam, virtutes, miracula Rmi. P. Gabrielis Maria ord. Minorum Reg. obs...... per XXIV scenas repraesentans. Leben und Wunder des Minoritenpaters Gabriel Maria, abgebildet in einer Folge von 24 mit römischen Ziffern nummerirten Blättern; vorauf gehen ein Titelkupfer und ein Porträt des Paters. Nach A. von Diepenbeck. 1642. Barbé sculp. et excud. c̄. Priuilegio. 8. Saubere, niedliche Stiche.

138) Ludwig XIII. von Frankreich und Anna von Oestreich, als neuvermähltes und noch nicht gekröntes Fürstenpaar (1615), halbe Figur im Vordergrunde einer Kapelle; links der junge König, die eine Hand auf der Brust, rechts seine Gemalin, die Hände gefaltet. Höher, auf einem Kirchenstuhl, sitzt die Jungfrau Maria und hält vor sich das bekleidete Jesuskind, welches die gegenübersitzende hl. Anna im Begriff ist, in ihre Arme zu nehmen. Oben in der Ecke, links und rechts, franz. Königswappen. Im Unterrande:

PVLCHER EST DILECTVS MEVS
DECORVS EECTVS EX MILLIBVS.

Dedié A la REYNE. Par Anne Moncornet. 4. — Ich habe von diesem schönen und nicht häufig vorkommenden Bl. nur zwei Abdrücke gesehen, bei welchen das in dem Worte ELECTVS in der zweiten Zeile der Unterschrift nachträglich eingeschobene E auf einen früheren Plattenzustand hinzudeuten scheint. Beide Abdrücke waren, zumal im Unterrande, stark beschnitten, so dass ich ungewiss bin, ob der Name des Stechers darauf angegeben war oder nicht.

139) Marcello Francesco Mastrilli, Jesuit, Brustb. $3/4$ rechts, in einem Oval. Nach Nic. van der Horst. 12.

140) Ambrogio Sansedoni, Dominikaner, vom hl. Geist inspirirt, halbe Figur, $3/4$ links, die rechte Hand auf ein Buch, die linke auf der Brust. Im Unterrande fünf lat. Zeilen, und darunter: Ioan. Bapt. Barbé fecit et excud. 12.

141) Zeremonie der Heiligsprechung eines Verstorbenen. Nach Rubens. Io. Bapt. Barbé fecit et excud. 12. Hübsches kleines Blatt.

142—147. Sechs Vignetten, ohne Künstlernamen, für: Francisci Aguilonii è Societate Jesu opticorum Libri sex. ANTVERPIÆ M. DC. XIII. (2. Aufl. 1618), Fol. Mit einem Titelkupfer, gestochen von Corn. Galle, nach einer Zeichnung, die von Rubens herrühren soll. Die Komposition der vor den sechs Büchern befindlichen Vignetten werden ebenfalls Rubens zugeschrieben.

a) Ein sitzender Mathematiker, das Kinn auf die Hand gestützt, in der Rechten eine Schreibfeder, umgeben von 5 Genien, die mit optischen Experimenten beschäftigt sind.

b) Ein Mathematiker beobachtet den Koloss des Sonnengottes zu Rhodus; hinter ihm ein Genius, um ihn herum sieben andere Genien mit mathematischen Instrumenten.

c) Ein einäugiger Mathematiker stützt eine Hand auf seinen Lehnstuhl und bedroht mit der andern drei Genien, die seine Erklärungen zu verspotten scheinen. Neben ihm ein Pult mit Globus und Büchern.

d) Ein Mathematiker, knieend vor einem Tische, an dessen Ende sich eine Camera-obscura befindet, beobachtet mit drei Genien die Brechungen des Lichts.

e) Ein Mathematiker, die Hände auf einen

Tisch gestützt, auf dem eine Lampe brennt, unterrichtet zwei Genien in der Optik.

f) Atlas, knieend, und die Himmelskugel auf den Schultern tragend. Ein über ihm schwebender Genius hält eine brennende Fackel, welche den Schattenriss der Sphäre an der Erdoberfläche abzeichnet. Zwei andere Genien betrachten das Phänomen.

148) Der Evangelist Johannes schreibt die Apokalypse; neben ihm der Adler, und oben in der Luft, rechts, die Jungfrau auf der Mondsichel. Vignette vor dem ersten Kapitel des Evangeliums dieses Evangelisten. Ganz unten rechts: Io. Bapt. Barbé f. et exc. 12.

s. Huber u. Rost, Handb. V. 332. — Le Blanc, Manuel. I. 145. *E. Kolloff.*

Barbé. Antoine Barbé, französischer Baumeister, der 1696 unter den zur Erhaltung des Louvre angestellten Architekten erwähnt wird. Er empfing als solcher 50 Livres Gehalt. Weitere Nachrichten über sein Leben und seine Werke fehlen.

s. Nouvelles Archives de l'Art français. p. 9. *Guiffrey.*

Barbedienne. Barbedienne, Bronzefabrikant in Paris. Er gehört gegenwärtig zu den ausgezeichnetsten Vertretern der französischen Bronzeindustrie und zwar derjenigen Richtung derselben, die im Anschluss an die neueren Reformbestrebungen auf kunstgewerblichem Gebiet von den Willkürlichkeiten moderner Ornamentik auf strengere Stilformen zurückgeht. Neben den eigentlich kunstgewerblichen Arbeiten, neben Gerätschaften und Luxusgegenständen verschiedener Art sind es namentlich Arbeiten von künstlerischer Bedeutung in engerem Sinn, insbesondre Figuren, in denen sich das Atelier Barbedienne's auszeichnet. Seine Kopieen antiker Statuen, der Sklaven Michelangelo's und der Thüren Ghiberti's gehörten auf der Wiener Weltausstellung von 1873 zu den hervorragendsten Leistungen der französischen Bronzeindustrie. Sowohl der Guss der Bronze, wie die Ciselirung, die Bearbeitung des gegossenen Stückes mit Meissel, Feile und Bunzen, ist in diesen Werken von seltener Vorzüglichkeit.

Nicht minder bemerkenswerth ist bei anderen Bronzearbeiten Barbedienne's die Anwendung inkrustirten Emails. Den Anstoss zur Wiederaufnahme dieser seit dem 16. Jahrh. fast ganz in Vergessenheit gerathenen Technik gaben namentlich die altchinesischen Emailarbeiten, die seit der Eroberung von Peking in grosser Menge nach Europa kamen; doch hat B. die letzteren eigentlich nur im Glanz und Reichtum des Kolorits imitirt, in der technischen Behandlung folgt er nicht der chinesischen, sondern der altlimoneser und altkölner Art, indem er die Schmelzmasse nicht wie jene, in Zellen (zwischen Gold- oder Kupferstreifen, die auf die zu verzierende Fläche aufgelötet sind), sondern in Vertiefungen, die beim Guss der Bronze hergestellt werden, einlässt. Seine Emails sind nicht cloisonnés (Zellenschmelz), sondern champlevés (Grubenschmelz).

Holzschnitt-Abbildungen von Arbeiten Barbedienne's in: Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung von 1873 (s. u.); zwei Leuchter p. 261, ein Metallspiegel p. 349, Zuckerdose mit Émail champlevé p. 441.

s. Gazette des Beaux-Arts. I. Pér. XXIII, 420. 422. 423. 425. 428. 430. XXIV, 76. 78. 79. — Jacob Falke, die Kunstindustrie der Gegenwart. Leipzig 1868. pp. 101. 103. — Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung von 1873. Herausgegeben von C. v. Lützow. Leipzig, 1875. pp. 146. 147. 327.

* * *

Barbee. William Randolph Barbee, amerikanischer Bildhauer, † im Juni 1868, in seiner Heimat, in Rappahannock County, Virginien. Ausser Büsten kennt man einige Statuen von ihm, darunter Die Kokette, ein etwas exzentrisches Werk, Das Fischermädchen und Die verlorene Plejade.

s. Tuckerman, Book of the Artists, New-York 1867. — p. 599. — N.-Y. Herald vom 21. Juni 1868.

S. R. Koehler.

Barbella. Giovanni Giacomo Barbella (oder Barbello), Maler, geb. in Cremona 1590, † 1656, hauptsächlich in Bergamo thätig. Pasta (s. u.) rühmt von den dortigen Altarbildern desselben besonders einen S. Lazzaro in der Kirche dieses Heiligen. In Brescia findet sich von ihm in der Kirche S. Francesco eine Darstellung des Titularheiligen im Paradies. Zani (s. u.) erwähnt eine Zeichnung des Künstlers (eine Heilige, die durch ihre Fürbitte Seelen aus dem Fegfeuer befreit) mit der Aufschrift: Gio. Giacomo Barbella D.

Von ihm gestochen:

Zwei Heilige rufen die Madonna an, die über ihnen in einer Glorie schwebt. Mit Zueignung an S. Conti Ponzoni etc. Unten links: Jac. Barbella pinx. et sc. 1643. Fol.

s. Averoldo, scelte pitt. di Brescia. 1700. — Pasta, Le pitt. notabili di Bergamo. 1775. — Brognoli, Guida per la città di Brescia. 1826 — Lanzi, Storia Pitt. 4. Ed. III. 250.

* * *

Barber. J. T. Barber, englischer Porträtmaler, in London thätig zu Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrh. (Fiorillo, Gesch. der z. K. V. 529, erwähnt einen englischen Porträt- und Miniaturmaler Barber, als dessen Todesjahr er 1767 angibt.)

Nach ihm gestochen:

1) George Anson. Gest. von Young. Fol.
2) Wm. Anson, General. Gest. von Dems. Fol.
3) Robert Bisset. Gest. von Heath. 4.
4) T. W. Coke. Gest. von Turner. Fol.

5) J. B. Cramer. Gest. von Thomson. 4.
6) Mrs. Davison (Miss Duncan), Schauspielerin. Gest. von Cardon. 4.
7) Disbrowe. Gest. von Gaugain. Fol.
8) G. Harrison. Gest. von C. Turner. Fol.
9) C. Incledon, Sänger. Gest. von J. Vendramini. 4. *W. Engelmann.*

Barber. J. Barber, englischer Kupferstecher, um 1830 in London thätig.

Von ihm gestochen:

1) Bll. in Picturesque Views of the english cities, . . from drawings by G. F. Robson. London 1826. 4.
2) Picturesque Illustrations of the Isle of Wight. Views of every object of the Island engraved from original drawings; accompanied by historical and topographical descriptions. London 8.
3) Bll. in: Schottland, nach Zeichnungen von T. Allom und W. H. Bartlett. London. 1836. 4.
4) Bll. in: Holland und Belgien, nach Zeichnungen von W. H. Bartlett. London. 1836. 4.

s. Le Blanc, Manuel.

W. Engelmann.

Barberi. Antonio Barberi, identisch mit Antonio Barbey. S. diesen.

Barberi. Giovanni Barberi, Architekt und Architekturmaler in Rom in der 2. Hälfte des 18. Jahrh. 1786 entwarf er den Prospekt der neuen Sakristei der Peterskirche.

s. Zani, Encicl.

* * *

Barberi. Michel Angelo Barberi, Mosaicist in Rom, 19. Jahrh. Seine Arbeiten gehören zu den vorzüglichsten Leistungen der modernen italienischen Mosaikkunst. 1843 vollendete er für den Kaiser von Russland zwei grosse Mosaiktafeln, welche die Stadt Rom in den 4 Hauptepochen ihrer Geschichte darstellen, 1854 im Auftrage des Fürsten Demidoff in Florenz ein Mosaikbild, das Forum romanum, das wegen seiner harmonischen Farbenwirkung besonders gerühmt wird. Ein anderes Mosaik desselben, den Triumph der Liebe darstellend, wird unter den Kunstwerken des kaiserl. Museums in St. Petersburg erwähnt. Unter seiner Leitung stand ein in Rom im J. 1847 gegründetes Atelier, in welchem russische Mosaicisten, die hauptsächlich für die innere Ausschmückung der Isaakskirche in St. Petersburg erforderlich waren, gebildet wurden. Nach Aufhebung des Ateliers im J. 1851 wurden die Arbeiten desselben in dem neugegründeten kaiserlichen Mosaik-Institut zu St. Petersburg fortgesetzt.

s. Kunstblatt. 1843, p. 368; 1854, pp. 87. 450. — Петровъ, Краткое обозр. мозаичн. дѣла особ. въ Россіи (Petrow, kurze Uebersicht der musivischen Kunst, bes. in Russland). St. Petersburg 1864, pp. 56, 57, 63, 64.

* * *

Barberini. Giovanni Battista Barberini, Bildhauer, geb. zu Como, † zu Cremona 1666. Er war hauptsächlich, meist in Gemeinschaft mit einem seiner Brüder, mit ornamentalen Arbeiten beschäftigt. In der Capella Maggiore der Kirche des hl. Petronius in Bologna sind von seiner Hand die plastischen Verzierungen der Orgel und des Sakramenthauses.

s. Bianconi, Guida per la città di Bologna. 1826. p. 114.

* * *

Barbery. Louis Barbery, mittelmässiger franz. Kupferstecher, nach Zani aus Savoyen gebürtig, arbeitete 1670—1690 in Paris.

Von ihm gestochen:

1) Esther vor Ahasverus. Barbery sculpsit. Rue des Noyez — Qu. Fol.
1a) Maria reicht dem Kinde die Brust; halbe Figur. Nach Cl. Simpol. kl. Fol.
2) Maria gibt dem Kinde zu essen; halbe Figur. Nach Demselben. kl. Fol.
3) Maria mit dem schlafenden Kinde auf den Armen; halbe Figur. Nach Demselben. kl. Fol.
4) Rückkehr der hl. Familie aus Ägypten. Nach Demselben. Fol.
5) Der Apostel Paulus landet nach einem Schiffbruch in Malta. Nach Ant. Dieu. Fol.
6) Paulus und Silas zu Philippi im Gefängniss und die Bekehrung des Kerkermeisters. Nach Nic. Piattemontagne. qu. Fol. max.
7) Die hl. Gertrudis von Nivelle, Benediktinernonne, betend. Nach Cl. Simpol. kl. Fol.
8) Alexandre Le Ragois de Bretonvilliers, 3/4 links. Halbfigur in einem Oval. Nach N. Piattemontagne. Fol.
9) Madame de Miramion, 3/4 rechts. Halbfigur in einem Oval, auf einem Sockel mit dem Namen der Dargestellten. Nach P. Mignard. Fol.
   I. Vor der Inschrift der vier franz. Verse auf dem Sockel.
10) Anna Maria d'Orléans, Herzogin von Nemours, Gemalin Heinrich's II. von Savoyen. Gr. Fol. Erwähnt bei Le Bl. 3.
11) Plan der Stadt Paris, in zwei Blättern. Bei Le Bl. 4.
12) Der hl. Carlo Borromeo, knieend, mit dem Strick um den Hals, begleitet von 6 Chorknaben. Nach Ch. Lebrun. A Paris chez L. Barbery rue S. Jacqs. Titelbl. für die theologische Thesis von Charles René de Brinon an der Pariser Sorbonne. 1. Juni. 2 Bl. 1713. Fol. max.
13) Christus predigt die Lehre von der Demut. Titelbl. der theologischen Thesis von Jean Louis de Gontaut de Biron an der Pariser Sorbonne, 31. März 1718. Links unten: E. V. D. Barbery fecit à Paris chez Barbery rue S. Jâque. 2 Bl. Fol. max.

s. Le Blanc, Manuel. I. 146.

E. Kolloff.

Barbet. Jehan Barbet, französischer Bronzegiesser im 15. Jahrh. Von ihm ist die grosse bronzene Engelfigur ausgeführt, die auf dem Schlosse Lude als Wetterfahne dient.

Auf dem einen Flügel derselben findet sich die Inschrift: Jehan Barbet dit de Lion 1475. Sie war in der Exposition universelle zu Paris im J. 1867 ausgestellt.

s. Gazette des Beaux-Arts. 1. Pér. XXIII, 316.

* * *

Barbet. J. Barbet, französischer Architekt in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. Seine Entwürfe für Altäre und Kamine (s. u.) sind charakteristische Beispiele des Renaissancestils in der Zeit Ludwigs XIII.

Nach ihm gestochen:

Livre d'Architecture d'Autels et de Cheminées. 18 Bll., gest. von Abr. Aubry. 1645. Fol. (In der Iconographie des hommes illustres du XVII. siècle, Amsterdam 1759, II. irrtümlich unter den Stichen J. B. Barbé's erwähnt.)

s. Destailleur, Notices sur quelques artistes Français, Architectes, Dessinateurs, Graveurs du XVI. au XVIII. Siècle. Paris. 1863. — Gazette des Beaux-Arts. 1. Pér. I. 58.

* * *

Barbetta. Paolo Barbetta, Baumeister in Venedig, der nach Sansovino (Venetia descr. fol. 10b.) den 842 begonnenen Bau der dortigen Kirche S. Maria formosa 1075 nach dem Vorbild des mittleren Theils der Markuskirche zum Abschluss brachte. Die Fassade von istrischem Stein ist jedoch erst durch den Senator Vincenzo Capello († 1541) hinzugefügt.

Jedenfalls ist nicht richtig, wenn Mothes (Geschichte der Bauk. u. Bildh. Vened. I. 129) berichtet: die Kirche sei 1350 durch Barbetta restaurirt worden. Er fügt hinzu: im 15. Jahrh. habe Turin Tonon die Kirche neu bauen lassen, nachdem der Blitz eingeschlagen, und spätere Ausschmückung habe jede Spur der alten Form vertilgt. Seine Quellen hat Mothes, wie gewöhnlich, nicht angegeben.

Fr. W. Unger.

Barbette. Josias Barbette, Email- und Miniaturmaler, von Strassburg gebürtig. Er flüchtete 1685 nach Kopenhagen, wo sich in den königl. Sammlungen noch einige Werke von ihm befinden. 1700 ward er dort zum Vorstand der reformirten Kirche ernannt.

s. J. C. Spengler, Artistike Efterretninger etc. Kopenhagen 1818.

*

Barbetti. Cavaliere Angiolo Barbetti von Siena, Holzschnitzer in Florenz, im 19. Jahrh. Er ist mit unermüdlichem Fleiss bemüht gewesen, die alte Kunstindustrie der Holzschneiderei wieder in's Leben zu rufen, und war noch 1873, einige 60 Jahr alt, in seiner Werkstätte thätig, in der er zahlreiche treffliche Schüler erzogen hat. Unter den letzteren ist vor Allen Professor Pietro Giusti von Siena zu nennen.

s. L'Arte in Italia I. 112 (Art. von Finocchietti), wo die von B. geschnitzte Innere Thür der russischen Kapelle in S. Donato bei Florenz abgebildet ist. *Fr. W. Unger.*

Barbey. Antonio Barbey, Kupferstecher in Rom, in der 2. Hälfte des 17. Jahrh., vielleicht wie L. de Burbure in der Biogr. nat. de Belgique (s. u.) vermutet, niederländischer Herkunft und ein Verwandter des Jean Baptiste Barbé. Der unter No. 2 genannte Plan von Rom wird bei Heineken unter dem Namen Antonio Barberi angeführt; sehr wahrscheinlich rührt dieser Irrtum lediglich daher, dass das y im Namen Barbey (in Kursivschrift) rj gelesen wurde.

Von ihm gestochen:

1) 36 Bll. für: Studio d'Architettura civile sopra gli ornamenti di porte, finestre, tratti da alcune fabbriche insigni di Roma. Herausgegeben v. Domenico Rossi. 1. Theil, 1702.

2) Nuova Pianta della Citta di Roma coll' indice de tempij palazzi . ., e divisa nelli suoi XIIII rioni. 1697.

3) Palazzo Gottifredi alla Piazza di S. Marco (Rione della Pigna). Fassade. Nach Arcucci. qu. Fol. In: (Rossi,) Nuovi Disegni. Libr. III der Palazzi di Roma, Tav. 51.

s. Le Blanc, Manuel. — Biographie nationale de Belgique, Art. Jean Baptiste Barbé. (Irrtümlicherweise wird hier J. Barbet's Livre d'Architecture etc. dem Barbey zugeschrieben.)

* * *

Barbiani. Giovanni Battista Barbiani, Maler in Ravenna in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. Nach Lanzi haben seine mehr oder minder manieristischen Arbeiten eine besondere Aehnlichkeit mit denen des Cesi. Zu Ravenna sind von ihm in der Kirche S. Francesco zwei Altarbilder: der hl. Andreas und der hl. Joseph, in der Kirche S. Agata der hl. Petrus (nach Lanzi ein Bild der Titularheiligen), im Dom an der Kuppel der Kapelle der Madonna del Sudore ein Freskogemälde, die Himmelfahrt der Maria, welches als sein Hauptwerk gilt.

Nach ihm photographirt:

2 Anbetungen, Handzeichnungen in den Uffizien zu Florenz, photogr. von Braun. 1869.

s. Zani, Enciel. — Lanzi, Pitt. It. 4. Ed. V. 152. — (Fr. Manni) Il Forestiere in Ravenna pp. 6. 55.

* * *

Andrea Barbiani, Maler aus der Familie des Vorigen, geb. zu Ravenna um 1680, † ebenda 1754, vermutlich ein Schüler Cesare Pronti's. In Ravenna und Rimini sind in Kirchen und öffentlichen Gebäuden seine Bilder sehr zahlreich. Im Dom zu Ravenna malte er in der Kapelle der Madonna del Sudore an den Tragsteinen der Kuppel die vier Evangelisten in Fresko. Nach Zani war B. auch Bildnissmaler und Ornamentist.

s. Zani, Enciel. — Lanzi, Pitt. It. 4. Ed. V. 152.

* * *

Nach ihm gestochen:

S. Angelo der Karmeliter verkündet dem hl. Franz Xavier die Stigmata, dieser jenem das Märtyrertum. Gest. von Fil. Morghen. Fol.

W. Engelmann.

Barbié. Jacques Barbié, französischer Kupferstecher in Punktir- und Grabstichelmanier, arbeitete 1755—1779 zu Paris. Auf einigen Blättern ist sein Name auch Barbier geschrieben.

1) Katharina II., Kaiserin von Russland, Brustb. 3/4 links, mit einem Brillantendiadem auf dem Scheitel. Nach J. C. de Mailly. Oval auf einem Sockel mit französ. Schrift und russischem Kronwappen; darunter die Künstlernamen und noch drei französ. Zeilen in kleiner Schrift. 8.

2) François de Chevert, franz. Generallieutenant, Brustb. 3/4 links, mit Allongenperrücke und Harnisch. Oval. Nach J. Tischbein. Unterhalb des Ovals, in einem viereckigen Rahmen, eine Szene aus seinem Kriegsleben in kleinen Figuren nach der Komposition von Moitte. Unter dem Einfassungsstrich links und rechts die Künstlernamen. Im Unterrande drei französ. Zeilen, darunter: A Paris chez Isabey .... und weiter unten noch 7 französ. Zeilen. 4.

3) Charles Henri, Graf von Estaing, französ. Generallieutenant und Viceadmiral. Brustb. 3/4 rechts, mit Perrücke und Haarbeutel. Oval auf einem Sockel. Nach D'Haisne. 12.

I. Vor der Schrift auf dem Sockel und im Unterrande.

II. Mit Namen und Titel auf dem Sockel, mit den Künstlernamen unter dem Einfassungsstrich und mit der Verlegeradresse: A Paris chez Isabey .... im Unterrande.

4) Derselbe, Brustb., 3/4 rechts in einem Oval; darunter in einem viereckigen Rahmen in kleinen Figuren die Darstellung eines Vorfalls aus seinem Leben bei der Einnahme von Granada. Ohne Künstlernamen. Im Unterrande 3 franz. Zeilen. 4.

5) Joseph II., Kaiser von Oesterreich, Brustb. 3/4 links, in einem Oval. Nach der Natur bei seinem Aufenthalt zu Paris im Mai 1777. Unter dem Oval in einer Kartusche das kaiserliche Reichswappen. Noch weiter unten der Name des Kupferstechers (Barbier sculp.), Name und Titel des Kaisers und: à Paris chés Isabey .... 12.

6) Karl III., König von Spanien, Brustb. in Profilansicht nach links, mit einem Lorbeerkranz um die Perrücke. Oval auf einem Sockel mit Namen und Titel (franz.), und darunter: I. Barbié del. et sculp. A Paris, chez Esnauts et Rapilly. 12.

7) Pasquier (Paschasius) Quesnel, Oratorianer in Paris, Brustb. 3/4 links, in blossem Kopfe. Oval auf einem Sockel mit der Inschrift des Namens und Titels. Unter dem Einfassungsstrich rechts: I. Barbié sculp. Im Unterrande: A Paris chez l'Autheur ...... 12.

8) James Wolfe, englischer General, Brustb. in Profilansicht nach links, mit Hut auf dem Kopf und Gewehr auf der Schulter. Nach J. Reynolds. Unter dem Oval, in einem viereckigen Rahmen, ist in kleinen Figuren sein Tod bei der Belagerung von Quebec vorgestellt. Unter dem Einfassungsstrich links und rechts die Künstlernamen. 4.

I. Vor der Unterschrift.

II. Im Unterrande: A. P. D. R., zwei französ. Zeilen, und darunter die Verlegeradresse: Chez Ysabey ....

Die von Lebl. unter No. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8 und und 9, ohne alle nähere Angabe erwähnten Bll. sind mir unbekannt und verdächtig, so dass ich die Wiederholung für unnöthig gehalten habe.

s. Le Blanc, Manuel. I. 147.

E. Kolloff.

Barbier. Jacques Barbier, s. **Barbié.**

Barbier. Le Barbier, s. **Lebarbier.**

Barbier. Nicolas François Barbier, Stecher, Architekt und Ciseleur, geb. 1768 zu Namur, † daselbst 1826. In Antwerpen, wohin er sich in jugendlichem Alter begab, empfing er den Unterricht Verbere's und besuchte die Akademie. Nach seiner Rückkehr in die Vaterstadt machte er sich zuerst durch mehrere fein ausgeführte Terracotta-Arbeiten bekannt. Am vorzüglichsten war er in getriebenen Metallarbeiten, deren verschiedene auf der Industrie-Ausstellung zu Harlem 1825 lebhafte Anerkennung fanden. (Medaillen nach der Antike, eine Vestalin, ein Christus u. A.). Im J. 1816 war ihm in Namur das Amt des Stadtbaumeisters übertragen worden, das er jedoch bald niederlegte, um zur plastischen Kunst zurückzukehren.

s. Biographie nationale de Belgique. I. 208.

* * *

Barbier-Walbonne. Jaques Luc Barbier-Walbonne, Maler, geb. 1769 zu Nimes, † 1860 zu Passy (Seine). Er war ein Schüler David's. Im J. 1797 erhielt er für sein Gemälde: »Scène morale d'un père à son fils« einen Preis von 3000 Fr.; 1827 waren im Pariser Salon von ihm ausgestellt: Der Tod des Aemilius Paulus in der Schlacht bei Cannä und Numa bei der Nymphe Egeria. In der Galerie von Versailles sind von ihm die Bildnisse Moreau's und Moncey's.

s. Bellier, Dict.

* * *

Barbier. Nicolas Alexandre Barbier, Maler, geb. 1789 zu Paris, † 1864 zu Sceaux (Seine). Anfangs vornehmlich Architekturmaler, schloss er sich später der realistischen Schule der französischen Landschaftsmalerei, der Richtung Courbet's und Daubigny's an. Bellier (s. u.) macht eine grosse Zahl von Werken desselben namhaft, die in den Pariser Salons von 1824 bis 1861 ausgestellt waren.

s. Bellier, Dict. — J. Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei, p. 788.

* * *

Barbiere. Alessandro Barbiere, s. **Fei.**

Barbiere. Domenico del Barbiere, Maler, Kupferstecher, Bildhauer und Architekt, geb. um 1506 zu Florenz (genannt Domenico Fiorentino). Er war ein Schüler des Rosso, den er nach Frankreich begleitete, als dieser 1540

von Franz I. dorthin berufen wurde, um an der Ausschmückung des neuen Schlosses in Fontainebleau Theil zu nehmen. Hier und im Palast von Meudon war B. unter Rosso's und Primaticcio's Leitung vornehmlich mit Stuckarbeiten beschäftigt, in denen er sich, wie Vasari in den Biographien jener beiden Künstler rühmt, besonders auszeichnete. (In früheren Ausgaben des Vasari findet sich im Leben Primaticcio's die irrtümliche Benennung Damiano del B., die bei verschiedenen Schriftstellern — Félibien, Zani u. A. — wiederkehrte.) Bei De Laborde (s. u.), in den Auszügen aus den Rechnungsbüchern von Fontainebleau, sind Zahlungen für verschiedene Arbeiten Barbiere's während des Zeitraums von 1540—1562 aufgeführt. Später liess er sich in Troyes nieder und arbeitete mehrere Bildwerke für dortige Kirchen. Ebenda, in St. Pantaleon, liegt er begraben.

Am meisten bekannt machte sich B. als Kupferstecher. Seine Blätter sind mit zierlichem Grabstichel und sicherer Hand ausgeführt; der Stil seiner Zeichnung ist aber ganz in der manierirten Geschmacksrichtung des Rosso befangen. Er bezeichnete seine Platten zuweilen: Domenico Fiorentino, Domenico del Barbiere, zuweilen mit den Buchstaben: D. F. — Früher ist B. nicht selten mit dem französischen Kupferstecher Dominique Barrière († 1678) verwechselt worden.

Von plastischen Arbeiten desselben wird das Modell zur Bronze-Vase am Grabmonument Heinrich's II. von Frankreich erwähnt; die Vase, in welcher das Herz des Königs aufbewahrt wurde, ging zu Grunde, die drei allegorischen Gestalten von Germain Pilon, die sie trugen, befinden sich jetzt im Louvre zu Paris.

Von ihm gestochen:

1) Ruhe der hl. Familie auf der Flucht. Bez: D. F. H. 365 mm. Br. 266 (Heineken, Dict. II. 163).

2) Die Steinigung des hl. Stephanus. Bez: DOMINICO FIORENTINO. H. 273 mm. Br. 155. (B. 1.)

3) Die büssende Magdalena. Unten in der Mitte: Tic. inve. (Tiziano inventò), rechts: D. F. H. 428 mm. Br. 307. (Katalog Malaspina, II. 135.)

4) Gruppe von Heiligen aus dem jüngsten Gericht Michelangelo's. Links oben: MICHELANGIOLO. INVTRE. IN ROMA. NELA. CHAPELA. DELPAPA, unten: DOMENICO FIORENTINO. H. 365 mm. Br. 221, (B. 2.)

5) Gruppe von 5 Engeln aus dem jüngsten Gericht Michelangelo's. Links unten: MICHELANGIOLO FIORENTINO INVENTORE IN ROMA. NELA. CAPELA DEL PAPA, rechts: DOMENICO FIORENTINO. H. 193 mm. Br. 392. (B. 3.)

6) Venus, Mars und Amor. Nach Rosso. Unten bez: D. F. H. 67 mm. Br. 108. (B. 5.)

7) Amphiaraos stürzt mit Ross und Wagen in den Abgrund. Nach Dems. Links oben: AMPHIARAO, unten: DOMENICO DEL BARBIERE. H. 325 mm. Br. 230. (B. 4.)

8) Kleopatra, stehend an einem Sarkophag. Bez. D. F. H. 261 mm. Br. 120. (Brulliot, Dict. II. 587.)

9) Gastmal, von Alexander d. Gr. nach der Einnahme von Babylon seinen Feldherrn gegeben. Gem. im Alexandersaal zu Fontainebleau. Nach Primaticcio und Niccolo dell' Abbate. Unten links: DOMENICO FIORENTINO, rechts: A. FONTA. BELO. BOL. H. 248 mm. Br. 356. (B. 6.)

10) Der Ruhm, geflügelte weibliche Gestalt auf einem Globus stehend. Nach Rosso. Links oben: GLORIA, rechts unten: DOMENICO DEL BARBIERE FIORENTINO. H. 284 mm. Br. 220. (B. 7.)

11) Anatomische Figuren: zwei männliche Gestalten, die eine von vorn, die andre vom Rücken gesehen, und die entsprechenden Skelette. Nach Rosso. Unten links: DOMENICO FIORENTINO. H. 236 mm. Br. 331. (B. 8.)

Verkleinerte Kopie in Holzschnitt in: Choulant, Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung. Leipzig. 1852. d. 16.

12) 10 nackte männliche Figuren in verschiedenen Stellungen. (Katalog Malaspina, II. 135. — Bei Zanetti, Kabinet Cicognara, No. 1483 und im Katalog der Sammlung des Dr. Petzold, VII. No. 62 als Darstellung der Wirkung des Zornes bezeichnet.) Ohne Namen und Zeichen. H. 291 mm. Br. 433.

13) Kartusche mit Ornamenten, darin ein Zug von Soldaten mit dem Führer zu Pferd. Nach Rosso. Bez.: D. F. H. 171 mm. Br. 185. (B. 9.)

s. Vasari-Lemonnier. IX, 80. XIII, 7. — Heineken, Dict. — Bartsch, Peintre-Graveur. XVI. 355. — Le Blanc, Manuel. — Archives de l'Art français. II (Abecedario de P. J. Mariette etc. T. I.), p. 61. — Nagler, Monogr. II. No. 1088. — De Laborde, La Renaissance des arts à la cour de France. I 495 — Passavant, Peintre-Graveur. VI 198. — Vergl. im Lexikon den Art. Nic. dell' Abbate.

***

Ende des zweiten Bandes.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Berichtigungen und Zusätze

zu Lief. 22.

S. 688, Sp. 2, Z. 13 v. o. lies »da« statt »di«.
- 692, - 2, - 18 v. o. - »Avellino« statt »Avellieo«.
- 692, - 2, - 19 v. o. - »Gioacchino« statt »Gioachiro«.
- 693, - 1, - 1 v. o. - »Tescari« statt »Pescari«.
- 693, - 2, - 13 v. o. - »das Mangelhafte« statt »der Mangel«.
- 696, - 2, - 26 v. u. - »Polo« statt »Paolo«.
- 700, - 1, - 29 v. u. - »Paola« statt »Paolo«.
- 700, - 2, - 7 v. u. zwischen »der« und »ihm« einzuschalten: »übrigen«.
- 701, - 1, - 8 v. o. nach »Della Vecchia« einzuschalten: »(s. Verz. b.)«.
- 704, - 1, - 1 v. o. vor »In Longford Castle« einzuschalten: »Ebenda«.
- 706, - 2, - 9 v. u. lies »Tescari« statt »Pescari«.

Zu dem Literaturnachweis zum Art. Barbarelli (S. 706) nachzutragen:

Andrea Vendramini, De Picturis in Museis etc. Venedig (17. Jahrb.). — Selvatico, Storia estetico-critica. I. 526. — Gualandi, Memorie originali etc. III. 88. 89.



